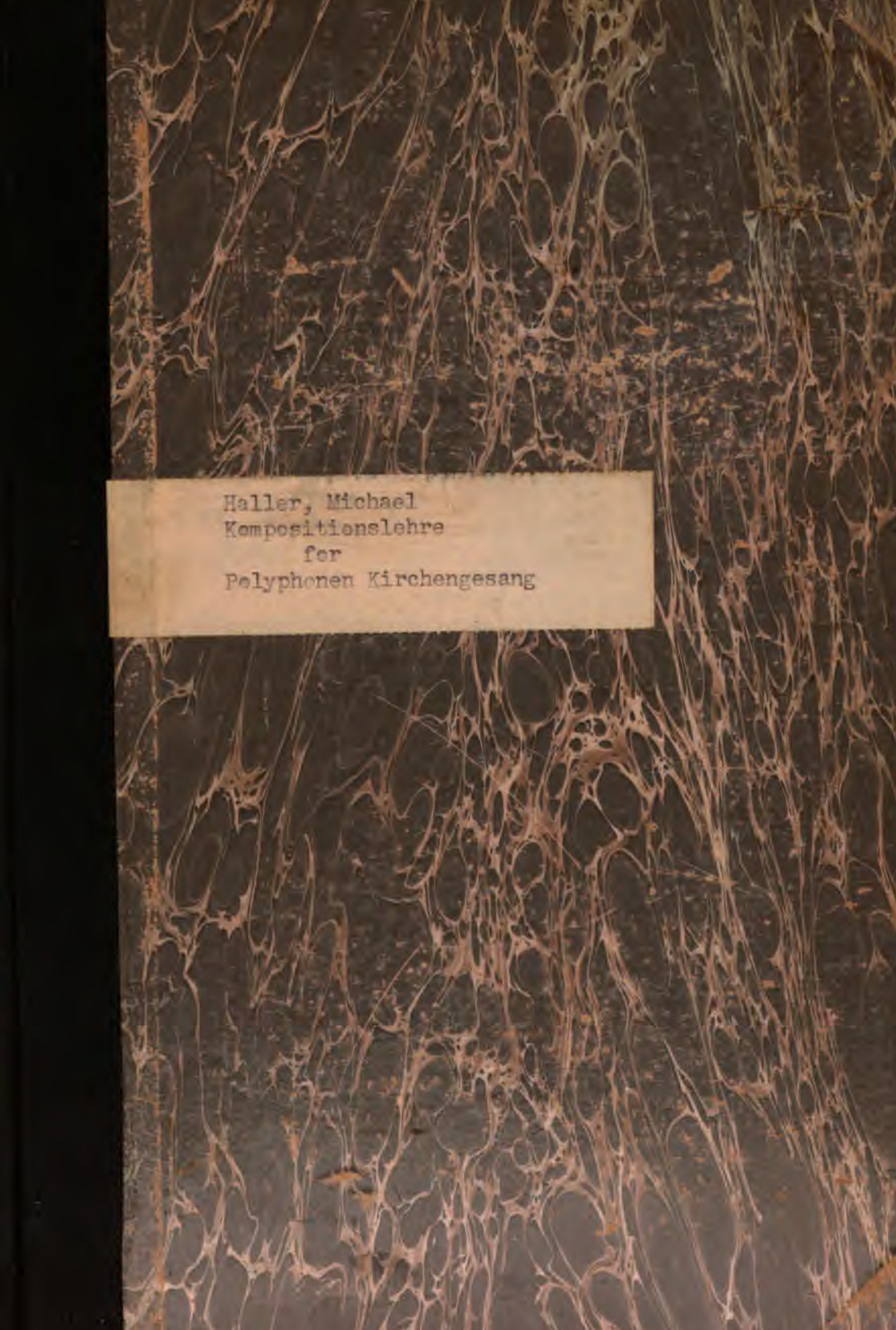



Haller, Michael
Kompositionslehre
für
Polyphonen Kirchengesang



KOMPOSITIONSLEHRE

FÜR

POLYPHONEN KIRCHENGESANG

MIT

BESONDERER RÜCKSICHT

AUF DIE

MEISTERWERKE DES 16. JAHRHUNDERTS

BEARBEITET

VON

MICHAEL HALLER.

REGENSBURG.

VERLAG VON ALFRED COPPENRATH

(H. PAWELEK.)

1891.

Druck der Kgl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg.

Vorwort.

Die Bezeichnung: „Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang" soll weder dahin verstanden werden, dass die in diesem Buche behandelte Disziplin die einzig berechtigte sei zur Komposition kirchlicher Musik, noch auch soll damit gesagt sein, dass sie für jene wertlos sei, welche mit Kirchenmusik sich nicht befassen. In ersterer Beziehung ist der Titel gerechtfertigt, weil diese Lehre die Grundsätze entwickelt, welche für die mehrstimmige Komposition in den Kirchentonarten massgebend sind; weil sie sich ferner auf das Prinzip der Melodie, und zwar der Choralmelodie stellt, welcher sie im Gebrauche der Intervalle und selbst in Bezug auf die rhythmische Bewegung, insoweit dies der Mensuralmusik möglich ist, conform zu werden strebt; weil sie endlich ihre Musterbeispiele den Werken altklassischer Kirchenmusik entnimmt.

Bezüglich des anderen Punktes aber, dass nämlich diese Kompositionslehre auch für die ausserkirchliche Komposition nützliche Dienste leisten könne, sei darauf hingewiesen, dass sie im Grunde genommen jenen Zweig der allgemeinen Kompositionslehre behandelt, welcher der „strenge Satz" genannt wird. Ludwig Bussler bezeichnet ihn kurz und treffend als „ein System von Regeln, welches auf dem Prinzip der Sangbarkeit der Stimmen beruht." Im Vorworte zu seinem Werke: „der strenge Satz" (Berlin SW. 1877, C. Habel), sagt er: „die eigentliche Fachbildung des Komponisten als solchen beginnt seit Jahrhunderten bis auf diesen Tag mit der Lehre vom strengen Satz. Der pädagogische Zweck dieser Lehre besteht in der Herrschaft über die einfachen Intervallenverhältnisse und in der Aneignung der Grundformen des kontrapunktischen — polyphonen — Stiles ..."

Nachdem er die vergeblichen Versuche erwähnt hat, den strengen Satz von den Kirchentonarten zu trennen, ihn wegen der grossen

Schwierigkeiten für den Anfänger, sowie wegen der entlegenen Beziehung zu dem gerade herrschenden Tonsystem ganz aus der Musiklehre zu verbannen, endlich ihn gleichzeitig mit dem freien Satze zu lehren, schliesst er folgendermassen: „So ist denn die Schule mit Recht bei dem strengen Satze in seiner ursprünglichen Reinheit geblieben, und in dieser Form findet er auch hier seine Darstellung. Freilich bleibt er auch so immer noch die schwerste musikalische Disziplin, welche in höherem Grade, als jede andere, an den Fleiss, die Denkkraft und Ausdauer des Schülers Anspruch erhebt, und nicht jeder Intelligenz zugänglich ist. Hat aber der Schüler diese Schwierigkeiten einmal überwunden, so wird die Durcharbeitung der folgenden Disziplinen der Kompositionslehre auch um so leichter, erfreulicher und ergiebiger für ihn werden.“

Dr. H. Bellermann äussert sich in der Vorrede zu seinem „Kontrapunkt“ in folgender Weise: „Für einen Musiker, der für die Kirche zu schreiben gedenkt oder sonst einer ernsteren Richtung (z. B. dem Oratorium) sich zuwendet, halte ich das Studium des Kontrapunktes in der angegebenen Art für eine unerlässliche Bedingung. Aber auch der, welcher in der allerfreiesten Weise seine Kräfte dem Theater oder dem Konzertsaal widmen will, gewinnt, wenn er sich Geschicklichkeit in der Stimmführung erworben hat . . . Und sehen wir uns die Werke unserer grossen Meister an, wie hätten Bach, Händel, Mozart u. a. in oft unglaublich kurzer Zeit ihre grössten Meisterwerke hinstellen können, wenn sie nicht die Stimmführung beherrscht hätten? Und gerade bei den schwierigeren Formen, in grossen ausgeführten und fugierten Chören ist alles wie aus einem Gusse hingeworfen und klingt, als verstände sich das folgende von selbst, und dennoch in jedem Augenblicke unterhaltend und neu.“

Die Nachahmungsformen, nämlich die einfache Imitation, die Fuge, die Umkehrungsformen und der Kanon sind ihrem Wesen nach dieselben, ob sie nun in den Kirchentonarten oder in den Dur- und Molltonarten sich bewegen. Sie dienen einem und demselben künstlerischen Zwecke. Daher finden die in der Lehre der Imitation, der Fuge und der Doppelfuge angeführten trefflichen ästhetischen Bemerkungen aus der Kompositionslehre von A. B. Marx (Leipzig, Breitkopf und Härtel) auch in den Werken der Meister des 16. Jahrhunderts ihre volle Bestätigung.

Die Musterbeispiele wurden den verdienstvollen Editionen altklassischer Kirchenmusik entnommen, gewöhnlich ohne irgend eine

Änderung. Einzelne Beispiele wurden der Raumersparnis wegen in der Weise gegeben, dass die Sopran- und Altstimme in ein Liniensystem mit dem sogenannten Violinschlüssel, die Tenor- und Bassstimme in das andere mit dem Bassschlüssel geschrieben wurden. Dass der C-Schlüssel auch auf der zweiten und der F-Schlüssel auf der dritten Linie, der Mezzosopran- und Baritonschlüssel, Verwendung finden, hat seinen Grund in der einfachen und zweckmässigen Anordnung des Schlüsselsystems. Alle C- und F-Schlüssel sind ja wesentlich nichts anderes, als die auf verschiedene Linien versetzten C- und F-Schlüssel des Chorales. Jede Nachgiebigkeit zu Gunsten der herrschenden Oberflächlichkeit, welche sich gerade in der Musiktheorie breit macht, ist am wenigsten in einer gründlichen, seine Disziplin konsequent entwickelnden Lehrbuche der musikalischen Komposition am Platze.

Für den Schüler der musikalischen Komposition ist es unumgänglich notwendig, eine möglichst grosse Gewandtheit im Satze und in der Beherrschung der Formen durch eigene Übung anzustreben, indem er dem traditionellen und einzig natürlichen Lehrgange des strengen Satzes, d. i. des Kontrapunktes, wie er in diesem Buche zur Darstellung gelangt, unverdrossen und ohne Übereilung Folge leistet. Dem Komponisten für polyphonen Kirchengesang kann es dazu nicht erlassen werden, von der Bildung und Verbindung von Akkorden abzusehen und dafür seine Kraft der Bildung und Verbindung von tonisch und rhythmisch schön geordneten, fliessenden und natürlich sangbaren Melodien und zwar in allen Kirchentonarten zuzuwenden und zu diesem Behufe nicht nur die Regeln, sondern auch die reichlich gebotenen Musterbeispiele einer eingehenden Betrachtung zu würdigen.

Für Dirigenten und diejenigen, welche sich für polyphonen Gesang und für polyphone Musik überhaupt und für deren richtige Auffassung interessieren, ist es genügend, die Grundsätze der polyphonen Satzweise und besonders das Wesen und den Zweck der Imitations- und Umkehrungsformen und ihre mannigfache Verwendung in der thematischen Komposition kennen zu lernen. In dieser Beziehung ist es Aufgabe dieses Buches, zum Selbstunterricht und als Nachschlagebuch zu dienen.

Regensburg, im Juni 1891.

M. Haller.

Berichtigungen:

Text.

S. 50, Zeile 5 (von unten): Dissonantiae statt Dissinantiae.
„ 65, „ 3: Das Intervall der Quarte zwischen der Unterstimme u. einer höheren ist . . .
„ 280, „ 4: Diese Quarte zum Alt ist Octave zum Tenore.

Schlüssel.

S. 87, Liniensystem 7: Sopranschlüssel.
„ 123, „ 7 u. 11: Tenorschlüssel.
„ 182, „ 9, Transposition wie im I Alt.
„ 197, „ 4, in Klammer: Baritonschlüssel.

Noten.

S. 60, Liniensystem 1, Takt 4: Sopran $\overline{f}$ statt d
„ 133, „ 8, „ 5: d
„ 210, „ 9, „ 4: d
„ 218, „ 9, „ 2: $\overline{e}$
„ 221, „ 10, „ 2, Note 4: $\overline{e}$

S. 310 ist I unter dem 4. Takte zu streichen und dafür zum Tenoreinsatze des 3. Taktes zu setzen.

Inhalts-Verzeichnis.

Seite

I.

Der einfache Kontrapunkt.

Einleitung 3

Ton und Tonverhältnisse. Tonleiter 6

Notation 8

Die Tonarten 12

Die Melodie 14

Der mehrstimmige Satz 26

Die mehrstimmige Kadenz 30

Der zweistimmige Satz 32
- Erste Gattung: Note gegen Note 32
- Zweite Gattung: Zwei Noten gegen eine 35
- Dritte Gattung: Drei Noten gegen eine 42
- Vierte Gattung: Vier Noten gegen eine 43
- Fünfte Gattung: Synkope 49
- Sechste Gattung: Gemischte Noten 58

Der dreistimmige Satz 64
- Erste Gattung: Note gegen Note 64
- Zweite Gattung: Zwei Noten gegen eine 72
- Dritte Gattung: Drei Noten gegen eine 77
- Vierte Gattung: Vier Noten gegen eine 79
  - Halbe und Viertelnoten gegen eine 82
- Fünfte Gattung: Synkope 85
  - Fortschreiten der Stimme, zu welcher die Auflösung geschieht 92
- Sechste Gattung: Gemischte Noten 98
  - Zwei Kontrapunkte in gemischten Noten 100

Der vierstimmige Satz 104
- Erste Gattung: Note gegen Note 104
- Zweite Gattung: Zwei Noten gegen eine 110
- Dritte Gattung: Drei Noten gegen eine 114
- Vierte Gattung: Vier Noten gegen eine 116
- Fünfte Gattung: Synkope 120
  - Drei Kontrapunkte mit verschiedenen Notengattungen 126
- Sechste Gattung: Gemischte Noten 131
  - Drei Kontrapunkte mit gemischten Noten 133

Seite
Der einfache Kontrapunkt in der Vokalkomposition 135
Die Schlüsse 135
Ein- und Abtreten der Stimmen 139
Über das Unterlegen der Textworte 139

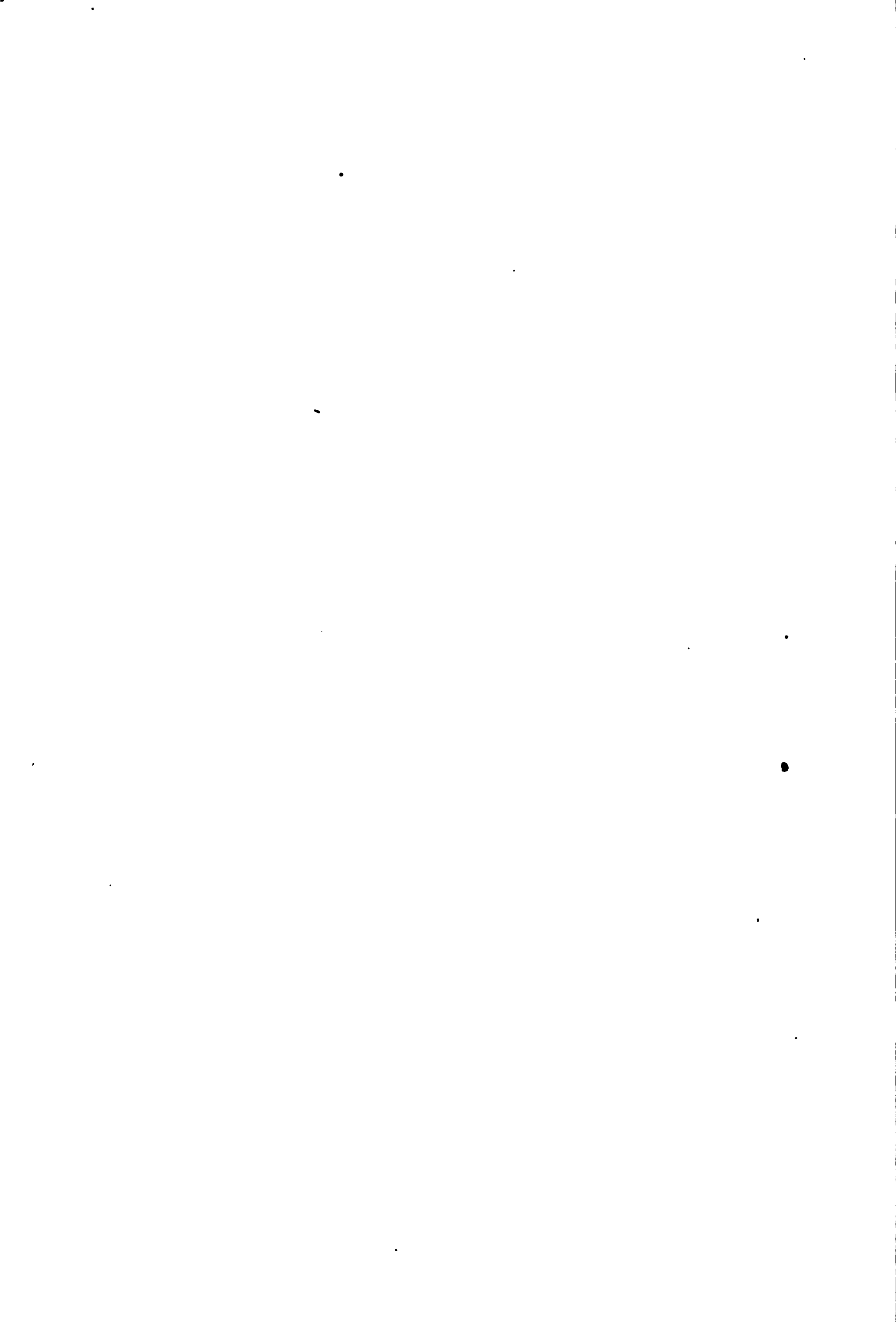
II.

Die Nachahmungsformen.

Die Nachahmung 153
Cantus firmus mit zwei nachahmenden Stimmen 168
Dreistimmige Nachahmung 179
Cantus firmus mit drei nachahmenden Stimmen 184
Vierstimmige Nachahmung 192
Cantus firmus mit vier nachahmenden Stimmen 203
Fünfstimmige Imitation 209
Cantus firmus mit fünf nachahmenden Stimmen 219
Sechsstimmige Imitation 223
Cantus firmus mit sechs nachahmenden Stimmen 230
Siebenstimmige Imitation 233
Achtstimmige Imitation 235
Die Fuge 240
Die zweistimmige Fuge 248
Die dreistimmige Fuge 255
Die vierstimmige Fuge 261
Die Umkehrungsformen 275
Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave 276
Die Doppelfuge 282
Erste Grundform 283
Zweite Grundform 287
Dritte Grundform 294
Der doppelte Kontrapunkt in der Dezime 297
Der doppelte Kontrapunkt in der Duodezime 300
Der mehrfache Kontrapunkt 316
Der Kanon 318
Der Doppelkanon 336
Der mehrfache Kanon 344
Die mehrchörige Komposition 350
Verschiedene Arten des polyphonen Kirchengesanges.
Falsibordoni 359
Motett 366
Hymnus 373
Messe 374

I.

Der einfache Kontrapunkt.



Einleitung.

Unter **Kontrapunkt** im allgemeinen versteht man die Kunst, zwei oder mehrere Melodien in harmonisch richtigen Verhältnissen selbständig nebeneinander zu führen. Während die Harmonielehre sich vorzugsweise mit dem Aufbau der Accorde, ihrer Behandlung und ihren Verbindungen beschäftigt, stellt sich der Kontrapunkt auf das Prinzip der Melodie. Die erste Aufgabe der Lehre vom Kontrapunkt ist daher die Bildung der Melodie, die **ein**stimmige Komposition; daran reiht sich die Aufgabe, zwei, drei und mehr Melodien kunstgerecht zusammenzufügen: der zwei-, drei- und mehrstimmige Satz. —

Von den ausführenden Organen ist das edelste und vorzüglichste die menschliche Stimme; sie ist das dem Menschen allein zukommende, von seinem Denken und Fühlen unmittelbar beeinflusste Musikorgan. Es wäre dieses Organes unwürdig, ihm in der ausführenden Musik eine untergeordnete, unselbständige, nur begleitende Stellung anzuweisen; vielmehr gebührt ihm das Vorrecht, überall, wo es sich an der Ausführung beteiligt, wesentliche, selbständige und in Bezug auf die andern mitwirkenden Stimmgattungen gleichberechtigte Melodiestimme zu sein.

Für dieses Organ eignet sich daher vorzugsweise jener Zweig der Kompositionstechnik, welcher die selbständige Führung der Stimmen lehrt, nämlich der Kontrapunkt.

Zwar ist der Umfang des Gesangorgans ein beschränkter, indem die einzelne Stimme im **allgemeinen** kaum über 12 Töne reicht, die sämtlichen Stimmgattungen miteinander nicht über mehr als 25 Töne der diatonischen Tonleiter verfügen; dafür aber treffen die Töne dieses Umfanges in die mittleren, am sichersten zu erfassenden und schönsten Oktaven des ganzen Tonsystems; dazu kommt noch, dass dem Gesangorgane je nach der Gattung, der es angehört, eine eigentümliche Klangfärbung zukommt, welcher

Umstand gerade für die kontrapunktische Satzweise sehr geeignet ist, weil durch die charakteristische Klangverschiedenheit die selbständige Führung einer jeden Stimme zur vollen Geltung gebracht wird.

Die Anwendung des Gesangorgans ist abhängig von dem musikalischen Fassungsvermögen seines Trägers. Es ist natürlich, dass die einfachen Verhältnisse der diatonischen Tonreihe mit grösserer Sicherheit aufgefasst werden, als die komplizierteren der chromatischen, dass also jene sich für die Vokalkomposition mehr eignen als diese. Folglich hat die Lehre der Vokalkomposition in erster Linie mit der Bildung und Verbindung diatonischer Melodien sich zu befassen.

Den Komponisten liturgischer Kirchenmusik aber bestimmt noch ein anderer Grund, die diatonische Schreibweise vorzugsweise zu pflegen: „Die ganze Liturgie der Kirche ist Musik. Und damit es niemanden entginge, dass auch diese ihre Musik nicht vom Geiste der Welt, sondern vom Geiste Gottes sei, so singt sie einen eigenen Sang, fremd geworden für den gewöhnlichen Gebrauch, dagegen für sie zu keiner Zeit ausser Gebrauch, und singet in jenen Tönen und Weisen, wie Gottes Geist sie im himmlischen Jerusalem durch den königlichen Sänger selbst vorbereitet hat, damit sie dieselben zum Ausdrucke der Lieder des neuen Sion nehme und vollende." (Dr. G. JAKOB: die Kunst im Dienste der Kirche.)

Dieser Gesang der Kirche ist der gregorianische Choral. Er ist die Quelle, aus welcher alle der liturgischen Feier dienende Musik fliessen soll. Jener mehrstimmigen Musik wird nach dem Chorale die erste Stelle für den liturgischen Dienst anzuweisen sein, welche direkt aus dieser lautern Quelle schöpft, welche entweder ihre Melodien daraus entnimmt, um sie kunstgerecht zu verarbeiten, oder welche wenigstens in Tonalität und Melodiebildung auf dem gleichen Boden mit dem Chorale steht. Die choralen Melodien aber bewegen sich ausschliesslich in diatonischen Tonreihen; daher setzt sich auch die auf dem Chorale basierende Mehrstimmigkeit aus diatonischen Melodien zusammen. Diese Mehrstimmigkeit entwickelte sich allmählich vom 13. Jahrhundert an und erreichte in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts ihren Kulminationspunkt. „Hauptsächlich" sagt H. BELLERMANN („der Kontrapunkt", Vorrede) „war es das gewaltige Genie und der tiefe künstlerische Sinn eines PALESRRINA und ORLANDUS LASSUS, wodurch der reine Akapella-Gesang zu jener bewunderungswürdigen Klassicität emporgehoben wurde. Mit Recht haben nicht nur die Zeitgenossen, sondern auch spätere die unerschöpfliche Erfindungskraft dieser beiden Männer gepriesen; in ihren Werken herrscht ein Ebenmass der Form und vor allem ein Fluss in dem Gesange einer jeden einzelnen Stimme, wie wir ihn von keinem späteren übertroffen und nur von wenigen erreicht sehen. Die Meisterwerke Seb. BACH's und HÄNDEL's zeigen allerdings eine ebenso sichere und vielleicht noch ausgebildetere Hand im Kontrapunkt, als ihre Vorfahren im

sechzehnten Jahrhundert; sie brauchten aber nicht mit einer solchen Sorgfalt wie jene zu Werke zu gehen, weil alle ihre Chorkompositionen auf eine instrumentale Grundlage berechnet sind. Die Alten schrieben aber nur für reine Singstimmen und hatten deshalb schon der Intonation wegen sich in viel engeren Grenzen zu halten. An diese Zeit müssen wir daher das Studium der Stimmführung anknüpfen und müssen nach den Regeln und Gesetzen, welche damals galten, unsere Übungen einrichten. Keineswegs soll hierdurch unsere Musik jene alte Gestalt wieder erhalten; wir sollen nur von ihr annehmen, was wir durch ein Studium unserer heutigen Musik nicht erlernen können. Wir sollen nach einem ebenso fliessenden Gesang der einzelnen Stimmen wie die Alten streben, wenn wir auch durch die heutige Zeit berechtigt sind, über die engen Schranken ihrer Regeln hinauszugehen, wenn uns auch andere Ideen zu unsern Kunstwerken begeistern als damals.“

Zu diesen Worten des auch um die katholische Kirchenmusik hochverdienten Verfassers der Werke: „der Kontrapunkt“ (Berlin, bei Jul. Springer, III. Aufl. 1887.) und die „Mensuralnoten und Taktzeichen des 15. und 16. Jahrhunderts“ (Berlin, G. Reimer, 1858) ist nur zu bemerken, dass den Katholiken auch im 19. Jahrhundert noch die gleichen Ideen begeistern, wie zur Zeit des grossen PALESTRINA, dieselbe gottesdienstliche Feier, dasselbe kirchliche Leben, welches, die freudenreichen, schmerzhaften und glorreichen Geheimnisse des Glaubens innerlich beschauend, nach aussen in einer der Kirche eigentümlich zugehörenden Gesangsweise sich kundgibt, nämlich im Chorale und in der darauf basierenden, aus ihm hervorgegangenen Mehrstimmigkeit.

Das Verständnis dieser Mehrstimmigkeit erschliessen zu helfen, sowie zur eigenen Komposition derselben anzuleiten, das ist die Aufgabe dieses Buches. Es zerfällt in 2 Hauptteile. Der erste Teil behandelt die notwendigen Vorkenntnisse der allgemeinen Musiklehre, die Bildung der Melodie, die Verbindung der Melodien im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze. Der zweite Teil befasst sich mit den Nachahmungs- und Umkehrungsformen vom zwei- bis achtstimmigen Satze und mit der mehrchörigen Komposition.

Der erste Teil folgt hinsichtlich der Lehre des zwei- bis vierstimmigen Satzes der Methode des Gradus ad Parnassum von Jos. FUX (Wien, 1726), welches Epoche machende Werk für die Lehre des strengen Satzes bis zum heutigen Tage massgebend blieb. Der zweite Teil ist durchgehends mit Berücksichtigung der kirchlichen Komposition bearbeitet; die Beispiele dieses Teiles sind der Musica divina (Regensburg, bei Pustet), der COMMER'schen Sammlung (Regensburg, Aktien-Verlags-Anstalt) vorzüglich aber der nun fast vollendeten Gesamtausgabe der Werke PALESTRINA's (Leipzig, Breitkopf und Haertel) entnommen.

Ton und Tonverhältnisse. Tonleiter.

1. Ton heisst jene Empfindung, welche durch Schallschwingungen erregt wird, die innerhalb gewisser Grenzen der Geschwindigkeit in regelmässiger Aufeinanderfolge unser Gehörorgan treffen.

2. Die tieferen Töne werden durch langsamere, die höheren durch schnellere Schwingungen hervorgebracht. Sie stehen also in arithmetischen Verhältnissen zu einander. Das einfachste Verhältnis ist 1 : 1, wenn zwei Stimmen einen Ton von gleichvielen Schallschwingungen hervorbringen. Wir nennen dieses Verhältnis bei gleichzeitigem Erklingen einen Einklang, in der Aufeinanderfolge aber nach der Theorie der musikalischen Intervalle eine Prime. — Das nächste Verhältnis ist 1 : 2, wenn die eine der Stimmen in demselben Zeitraume gerade nochmal so viele Schwingungen macht, wie die andere; dies ist das Verhältnis der Oktave. In gleicher Weise folgt nun das Verhältnis 2 : 3, welches die Quinte giebt; ebenso 3 : 4 = die Quarte; 4 : 5 die grosse Terz; 5 : 6 die kleine Terz; hieran reihen sich die Verhältnisse 8 : 9 und 9 : 10 = grosse Sekunden oder Ganztöne und 15 : 16 kleine Sekunden oder Halbtöne.

Die Umkehrung der grossen Terz = 4 : 5 ist die kleine Sexte = 5 : 8; die Umkehrung der kleinen Terz = 5 : 6 ist die grosse Sexte = 6 : 10 = 3 : 5*). Die Umkehrung der Sekunde giebt die Septime, und zwar wird aus der grossen Sekunde die kleine Septime, und aus der kleinen Sekunde die grosse Septime.

3. Aus diesen einfachen Verhältnissen setzt sich die natürliche oder diatonische**) Tonleiter zusammen. Sie heisst „natürlich“, weil sie in der Natur selbst begründet ist. Denn der Mensch fasst die oben angegebenen, auf den einfacheren Zahlenverhältnissen beruhenden Intervalle leichter und sicherer auf als jene, denen kompliziertere Verhältnisse zu Grunde liegen.

In der diatonischen Tonleiter hat jede Reihe von vier unmittelbar aufeinander folgenden Tönen (Tetrachord) zwei Ganzton- und eine Halbtonfortschreitung; die Halbtonfortschreitung fällt immer, wenn nicht durch ein Versetzungszeichen (♯ oder ♭) eine Transposition, d. h. eine vorübergehende

*) Die Terz d—f ist um das sogenannte syntomische Komma zu klein und verhält sich wie 27 : 32; die Umkehrung davon, die Sexte f—d ist also wie 16 : 27. Für die praktische Musik ist dies Verhältnis von keinem Belange. Näheres darüber s. BELLERMANN, Der Kontrapunkt, Berlin bei Jul. Springer, III. Aufl., pg. 15 u. f.

**) Wie AMBROS, Gesch. d. M. III. Bd., pg. 110 u. 111 (Breslau, bei Leuckart, 1868) erwähnt, sagt Ghiselin Dankerts, ein ebenso gelehrter Mann, wie tüchtiger Tonsetzer des 16. Jahrh., „dass wegen des Gebrauches einzelner ♯ und ♭ zur Milderung des Zusammenklanges der Tonsatz noch nicht aufhöre, diatonisch zu sein.“ Die moderne Musiklehre sagt dasselbe.

oder andauernde Versetzung auf eine andere Tonstufe stattgefunden hat, von e — f oder von h — c:

c d e f | g a h c | d e f g | a h c d | e f g a | etc.

(Halbtonschritte ½ über e–f, h–c, e–f, h–c, e–f.)

Statt der Benennung der Töne durch Buchstaben werden vielfach die sogenannten Solmisationssilben ut, re, mi, fa, sol, la gebraucht. Sie sind die Anfangssilben des Vesperhymnus am Feste des hl. Joannes des Täufers:

Ut queant laxis — **Re**sonare fibris,
Mira gestorum — **Fa**muli tuorum
Solve polluti — **La**bii reatum
Sancte Joannes.

Diese Silben, zuerst in der Schule des Quido von Arezzo angewendet, entsprechen jener Reihe von 6 Tönen, Hexachord genannt, in welcher die Halbtonfortschreitung von der 3. zur 4. Stufe trifft. Dies ist der Fall in dem Hexachorde c, d, e, f, g, a, ferner in dem mit der tiefern Quarte oder höheren Quinte beginnenden: g, a, h, c, d, e, endlich in dem auf der tiefern Quinte oder höhern Quarte aufgebauten Hexachorde: f, g, a b, c, d; in letzterem ist die „bewegliche" Quarte von f (die chorda mobilis) in ♭ rotundum oder molle (in das „runde" oder „weiche" b) vertieft, welches die regelrechte Quart zu f bildet, während das ♭ quadratum oder durum (das „viereckige" oder „harte" mit ♮ bezeichnet) unserm h, also der übermässigen Quarte zu f entspricht. Das Hexachord auf c wurde das natürliche, naturale, das andere auf g das harte oder durum, jenes auf f aber das weiche oder molle genannt; es versteht sich von selbst, dass mit den Bezeichnungen durum und molle nicht die modernen Klanggeschlechte zu verstehen sind. Die 3 Hexachorde griffen aber in folgender Weise ineinander:

g, a, h, c, d, e
ut, re, mi, fa, sol, la } Hexachordum durum;

c, d, e, f, g, a
ut, re, mi, fa, sol, la } Hexach. naturale;

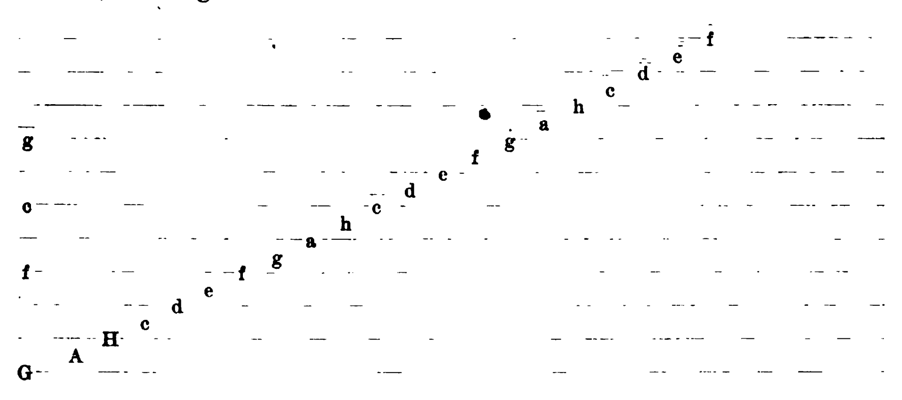
f, g, a, b, c, d
ut, re, mi, fa, sol, la } Hexach. molle.

Die Bezeichnungen si für h und sa für b sind späteren Ursprunges*).

*) Eine gründliche Entwickelung der Bildung der Tonleiter u. s. w. findet sich im Magister choralis von Dr. F. X. Haberl, 9. Aufl., pg. 17 u. f. (Regensburg, Pustet).

Notation.

1. Die höhere oder tiefere Lage der Töne wird dadurch veranschaulicht, dass man sie auf übereinandergezogenen Linien und ihren Zwischenräumen notiert. Der tiefste auf einer vollen Linie notierte Ton ist das G der grossen Oktave; diesem folgen die übrigen Töne bis in die Mitte der zweigestrichenen Oktave, den regelmässigen Umfang aller Singstimmen darstellend, wie folgt:

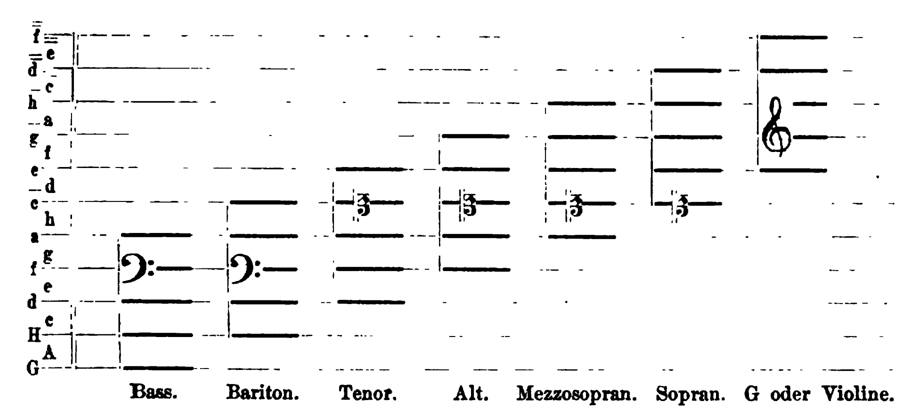


2. Für den Umfang der einzelnen Stimmgattungen genügen fünf Linien aus dem angeführten Liniensysteme. Ihre Tonhöhe wird festgestellt durch die an den Anfang einer Linie gesetzte Bezeichnung eines bestimmten Tones, Für die sämmtlichen Stimmgattungen genügen drei dieser Tonbezeichnungen, nämlich die quintenweise sich folgenden: f der kleinen Oktave, c und g der eingestrichenen. Sie werden „Schlüssel" (claves signatae) genannt und auf folgende Weise bezeichnet:
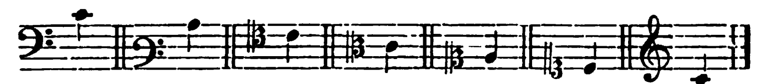
𝄢 = f. 𝄡 oder für $\bar{c}$ und 𝄞 für $\bar{g}$.

Sie werden auch nach den Stimmgattungen benannt, welchen sie meistens zukommen, und zwar wird der f-Schlüssel Bassschlüssel genannt, wenn er auf der vierten, Baritonschlüssel, wenn er auf der dritten Linie steht; der c-Schlüssel auf der vierten Linie heisst Tenorschlüssel; auf der dritten Linie wird er Alt-, auf der zweiten Mezzosopran-, auf der ersten endlich Sopranschlüssel genannt. Der g-Schlüssel dient der Darstellung der höchsten Töne des Sopran; in der Instrumentalmusik heisst er auch Violinschlüssel.

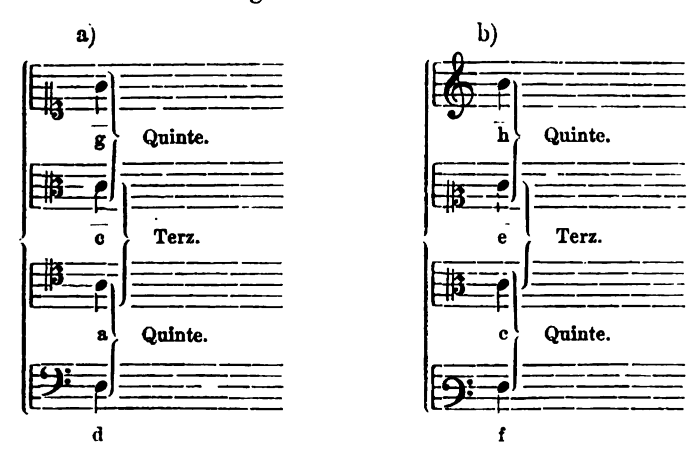
Diese Schlüsselverhältnisse gelangen in folgender Weise zu einer übersichtlichen Darstellung:



Die Anordnung dieser Schlüssel ermöglicht es, den jeder Stimmgattung bequemen Umfang in das Fünfliniensystem zu setzen, so dass eine Hilfslinie nur ausnahmsweise nötig wird. — Die durch die Schlüssel fixierten Tonhöhen folgen einander terzenweise; dies zeigt das folgende Schema, in welchem das allen Stimmgattungen gemeinschaftlich zukommende $\bar{c}$ von Linie zu Linie notiert ist:

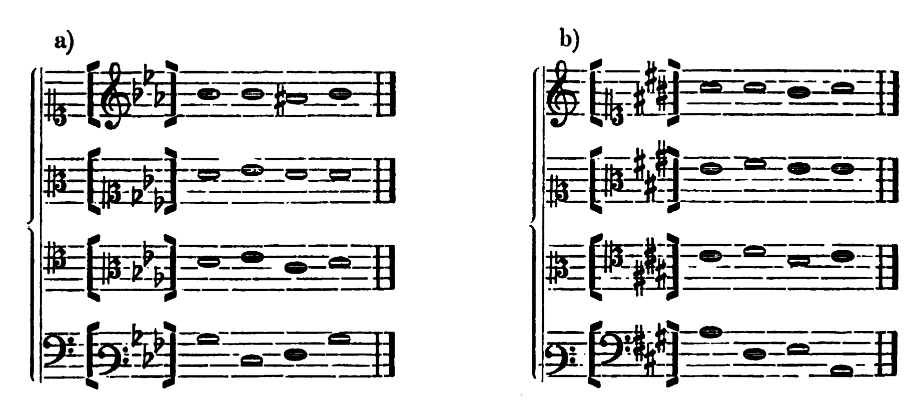


3. Der charakteristischen Klangfarbe nach scheiden sich die Singstimmen in Sopran-, Alt-, Tenor- und Bassstimmen. Dem Umfange nach sind Sopran und Alt und ebenso Tenor und Bass im Abstande einer Quinte; dagegen Alt und Tenor in dem einer Terz. Darauf beruht folgender Gebrauch der Schlüssel in der Partituranlage:



Die erstere Anlage a) ist die auch in der modernen Musik noch gebräuchliche normale; die andere b), von den Italienern die Chiavi

trasportati oder Chiavette genannt, gehört nicht nur historisch, sondern auch logisch, wie die ganze Lehre der Schlüssel beweist, in die Musiklehre und ist für die Aufführung altklassischer Vokalmusik zugleich eminent praktisch. Denn da ihre Schlüssel in den nämlichen Intervallenverhältnissen wie die normalen stehen, aber in einer um drei Töne höheren Lage, so kann sie ohne Änderung einer Note in eine Terz tiefer transponiert werden, wenn man an die Stelle ihrer Schlüssel jene der normalen setzt und die nötigen Versetzungszeichen (♯ oder ♭) anwendet; umgekehrt lassen sich in gleicher Weise die normalen um eine Terz erhöhen und so eine bequeme Lage herstellen. z. B.

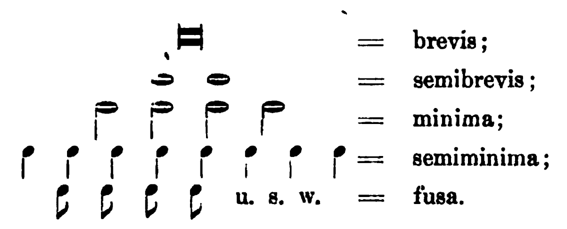


Es wird also bei a) durch den Wechsel der Schlüssel und die Zuhilfenahme der 3 ♭ die Harmonie um eine kleine Terz erhöht; es könnte durch 4 ♯ ebenso leicht um eine grosse Terz geschehen; ebenso wird bei b) durch den Schlüsselwechsel und die 3 ♯ eine Vertiefung um eine kleine Terz vorgenommen; durch die 4 ♭ würde natürlich die Vertiefung um eine grosse Terz entstehen.

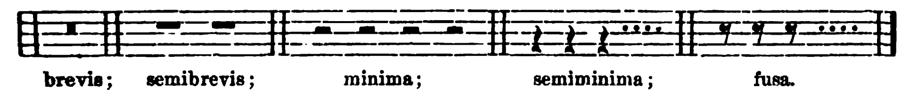
Bemerkung. Selbstverständlich gilt bei der Transposition in die ♭Tonarten das ♯ = ♮; und in die ♯Tonarten das ♭ = ♮. — Übrigens soll mit dieser Darstellung der Schlüsselverhältnisse nicht gesagt sein, dass nur terzenweise zu transponiren sei. Gar oft wird durch die Versetzung um eine Sekunde eine bessere Klangwirkung erzielt. Auch der Umfang der zu Gebote stehenden Singstimmen, besonders der Altstimme, welche selbst zu HÄNDEL's Zeit noch mit Männerstimmen (Falsetisten) besetzt wurde, ist bei der Bestimmung des Transpositions-Intervalls zu berücksichtigen.

Sehr häufig wurden von den altklassischen Komponisten andere Schlüsselanordnungen beliebt; insbesondere wurde statt des Baritonschlüssels gerne der Tenorschlüssel gesetzt; und statt des f-Schlüssels für den Bass jener des Bariton. Dafür war vorzüglich der Umstand massgebend, dass bei hohen Lagen des Basses die Anwendung der Hilfslinie nicht nötig wurde.

4. Die Zeichen zur Darstellung der Töne werden Noten genannt. Es sind folgende im Gebrauche:



Diesen Noten entsprechen folgende Zeichen der Pausen:



Eine Note vom doppelten Werte der brevis, die longa, und eine Note vom vierfachen Werte der brevis, die duplex longa, werden in den neueren Partituren durch Verbindung von ihren Wert ausfüllenden kürzeren Noten mittels der Verbindungslinie ⁀ wiedergegeben.

5. Eine rhythmische Einteilung erhalten die Tonzeichen durch den Takt. Er ist entweder gerader Takt, wenn seine Teilung durch gerade Zahlen geschieht, oder ungerader, wenn er durch die Zahl 3 geteilt wird.

Die gerade Taktart kann vierzeitig oder zweizeitig aufgefasst werden; in jedem Falle ist die Taktzeit oder der Taktteil eine minima; das jetzt allgemein übliche Taktzeichen dafür ist ₵;

daher ₵ = 1234 | 1 2 3 | 1 2 3 4 | .

Die ungerade Taktart wird durch 3 ganze Noten (semibrevis) oder durch ebensoviele halbe Noten (minima) oder durch deren Wert gegeben:

$\frac{3}{1}$ = 123 | 1 2 3 || oder $\frac{3}{2}$ = 123 | 1 2 3 | .

6. Die Zeitbestimmung für das Taktmaass ist das Tempo. Die Dauer der Semibrevis wird sichtbar kenntlich gemacht durch das gleichmässige Senken und Heben der Hand, Nieder- und Aufschlag genannt. Im geraden Takte gilt also der ersten minima der Niederschlag, der zweiten der Aufschlag. Der dreigeteilte Takt hat 3 Schläge, mögen nun die Taktzeiten desselben durch ganze oder durch halbe Noten geteilt sein.

Zarlino vergleicht den Taktschlag, Battuta genannt, mit dem Pulsschlage des Menschen.*) In der That ist die normale Pulsbewegung ein Anzeiger für das mittlere Tempo, in welchem sich im allgemeinen die A capella-Gesänge bewegen, nämlich nach dem Mälzl'schen Metronom = 70—80.

*) . . . . Potemo hora vedere da quello che si è detto, che la Battuta non è altro, che un Segno fatto dell Musico equalmente, overo inequalmente, secondo alcuna proportione, con la positione, e con la levatione della mano a simiglianza del Polso humano. Zarlino, le institutioni harmoniche, MDLXII, pg. 208.

7. Die einzelnen Taktzeiten werden naturgemäss verschieden betont (Accent). Der Niederschlag hat mehr Gewicht als der Aufschlag; daher fällt die Hauptbetonung im zweigeteilten Takte auf den ersten Taktteil; im viergeteilten auf den ersten und dritten; im dreigeteilten auf den ersten. Dieselben Verhältnisse der rhythmischen Betonungen kommen auch den Unterabteilungen, den in kleinere Teile zerlegten Taktzeiten zu:

etc.

$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$

Auch in den Unterabteilungen des dreigeteilten Taktes folgt auf eine relativ betonte Note eine unbetonte:

$\frac{3}{1}$ $\frac{3}{2}$

Vom Einfluss der Synkope und des Textes auf den Accent wird zu gelegener Zeit gehandelt werden.

Die Tonarten.

1. Die diatonische Tonreihe erhält charakteristische Merkmale durch die Lage der Halbtöne im Verhältnisse zu einem bestimmten Ton, der als Ausgangspunkt genommen wird, auf den sich also die Tonreihe stützt.

Die moderne Durtonleiter z. B. hat den Grund ihrer Eigentümlichkeit darin, dass ihre Halbtöne von der 3.—4. und von der 7.—8. Stufe zu liegen kommen, während die Molltonleiter sich dadurch von jener charakteristisch unterscheidet, dass sie ihren ersten Halbtonschritt von der 2.— 3. Stufe macht.

2. Nimmt man als Ausgangs- und Stützpunkt (Tonica) der Tonreihe die einzelnen Töne der diatonischen Tonleiter nacheinander, so treten die Halbtöne allemal in ein anderes Intervallenverhältnis zu jenem; dadurch entstehen die sogenannten Oktavengattungen oder Choraltonarten. So trifft z. B. in der Oktavengattung auf D der erste Halbton von der 2. bis 3. Stufe, der zweite von der 6.—7. Die nächste Tonreihe auf E hat die Halbtöne von der 1.—2. und 5.—6. Stufe u. s. w.

3. Die Melodien der Choraltonarten (— oder Kirchentonarten, weil der Choral die eigentliche Kirchenmusik ist —) bewegen sich entweder im Umfange der Tonica und ihrer Oktave, dann heisst die Tonart die authentische, ursprüngliche; oder sie steigen unter die Tonica hinab und nicht über die Quint derselben hinauf, sie bewegen sich also im Umfange der

Unterquart und ihrer Oktave; in diesem Falle wird die Tonart die **plagale**, abgeleitete genannt.

4. Diese Oktavengattungen wurden von den alten Griechen, woher sie stammen, mit Namen griechischer Völker belegt; diese Benennungen wurden auch von der christlichen Kirche beibehalten. Seit dem 16. Jahrhundert sind folgende Benennungen feststehend:

Dorisch	für die Reihe			**D** e f g a h c d;
Phrygisch	„	„	„	**E** f g a h c d e;
Lydisch	„	„	„	**F** g a h c d e f;
Mixolydisch	„	„	„	**G** a h c d e f g;
Aeolisch	„	„	„	**A** h c d e f g a;
Jonisch	„	„	„	**C** d e f g a h c.

Bemerkung. Die grossen Buchstaben bezeichnen hier nicht etwa die Töne der grossen Oktave, sondern allgemein die Tonica der Tonart.

Eine Oktavenreihe auf H aufgesetzt erhielt die Bezeichnung Hyperaeolisch; weil ihr aber das nach der Tonica zur Melodie- und Harmoniebildung wichtigste Intervall, die reine Quint fehlt, wird auf sie weiter keine Rücksicht genommen.

Die plagalen Arten setzen vor die authentischen Benennungen die Präposition **Hypo** (*ὕπο* unter), wodurch die tiefere Lage der Melodien in einer Tonart gekennzeichnet ist. Die Tonika bleibt dieselbe wie in den authentischen Arten:

Hypodorisch	= a h c **D** e f g a
Hypophrygisch	= h c d **E** f g a h
Hypolydisch	= c d e **F** g a h c
Hypomixolydisch	= d e f **G** a h c d
Hypoaeolisch	= e f g **A** h c d e
Hypojonisch	= g a h **C** d e f g

5. Nach der Tonica ist der wichtigste Punkt die **Dominante**, d. i. jener Ton, „um welchen sich die melodischen Gebilde lagern, der natürliche Ruhe- und Stützpunkt der Melodien in ihrer Bewegung nach oben und unten“. (P. A. Kienle, Choralschule, I. Aufl. pg. 44.) Diese beherrschende Stellung nimmt in den authentischen Tonarten die Quinte, in den plagalen aber die Terz ein, von der Tonica aus gezählt. Nur wenn diese Quinte oder Terz auf den Ton h treffen, wie in der phrygischen und hypomixolydischen Tonart, bildet das nächstgelegene c die Dominante; denn das h lässt wie oben schon bemerkt wurde, wegen mangelnder reiner Quinte die Bildung einer Harmonie nicht zu und ist auch als übermässige Quart zu dem tiefern f vielfach der Veränderung in ♭ unterworfen, weshalb sie als dominierender Punkt nicht geeignet ist. — Die hypophrygische Tonart hat eigentümlicherweise die Quarte (a) zur Dominante.

6. In der Reihenfolge nimmt die dorische Tonart den ersten Platz ein; ihr folgt die hypodorische u. s. f; folgende Zusammenstellung ergibt sich aus der bisherigen Darlegung. Die Dominante ist durch Fettdruck kenntlich gemacht:

I Dorisch	D e f g **a** h c d
II Hypodorisch	a h c D e **f** g a
III Phrygisch	E f g a h **c** d e
IV Hypophrygisch	h c d E f g **a** h
V Lydisch	F g a h **c** d e f
VI Hypolydisch	c d e F g **a** h c
VII Mixolydisch	G a h c **d** e f g
VIII Hypomixolydisch	d e f G a h **c** d
IX Aeolisch	A h c d **e** f g a
X Hypoaeolisch	e f g A h **c** d e
XI Jonisch	C d e f **g** a h c
XII Hypojonisch	g a h C d **e** f g

In drei Fällen sind die Oktavenreihen gleichtönend, nämlich I mit VIII, VI mit XI und VII mit XII; sie haben jedoch verschiedene Tonica und Dominante und wahren dadurch ihre eigentümliche Charakteristik.

Die Melodie.

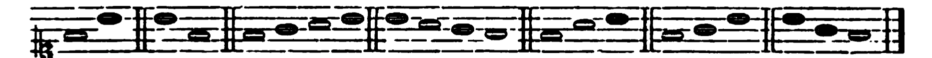
1. Unter Melodie verstehen wir die Folge mehrerer nach Höhe, Tiefe und Zeitdauer wohlgeordneter Töne, also ein geordnetes Steigen und Fallen der Töne, mit andern Worten: eine in Tonfall und Rhythmus geordnete Tonfolge. —

2. Für unsern nächsten Zweck ist vorerst festzusetzen, welche Intervalle zur Bildung einer Melodie zu wählen sind. In dieser Beziehung ist natürliche Sangbarkeit das erste Erfordernis einer guten Melodie. Daher verbietet die in früheren Jahrhunderten feststehende Praxis und die darauf fussende Schule alle in ihren Schwingungsverhältnissen komplizierteren und deshalb schwer aufzufassenden Intervalle, nämlich alle durch ♯ oder ♭ alterierten übermässigen und verminderten, ebenso die übermässige Quart f—h und ihre Umkehrung, die verminderte Quint, dazu die grosse und kleine Septime; selbst die grosse Sexte und die abwärts sich bewegende kleine Sexte wurden in einer zusammenhängenden Tonfigur vermieden. Auch hierin folgte man dem hehren Muster kirchlicher Melodiebildung, dem Chorale. Diese ver-

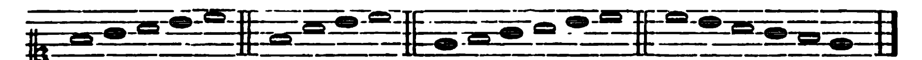
botenen Intervalle dienen mehr „der Darstellung und Erweckung leidenschaftlicher Affekte. Darum entsprechen sie der erhabenen Ruhe und heiligen Würde des Dienstes Gottes nicht. So wenig Intervalle bringen ist allerdings eine Beschränkung in den musikalischen Mitteln, aber eine solche, die Segen bringt. Gleichwie zum Kelch des Altares nur Gold, so ist zum Lobe Gottes nur das edelste Tonmaterial, sind nur die schönsten Intervalle der Diatonik würdig genug.“ (P. A. Kienle, Choralschule).

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass die diatonischen Intervalle Sekunde, Terz, Quart, Quinte nach oben und unten, die kleine Sexte und die Oktave nur aufwärtssteigend in der Melodie verwendet werden dürfen, dass dagegen alle übrigen Intervalle, also auch jene, welche über die Oktave hinausgehen, die None, Decime u. s. f. verboten sind, weil sie einerseits der guten Sangbarkeit hinderlich, anderseits den schönen Fluss der Melodie zu unterbrechen geeignet sind.

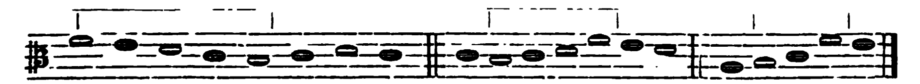
Der Tritonus oder die übermässige Quart ist überhaupt ein so übel klingendes Intervall, dass es nicht einmal stufenweise oder durch Vermittlung eines andern inzwischenliegenden Tones erreicht werden darf. Der Triton ist also verboten in folgenden und ähnlichen Fällen:
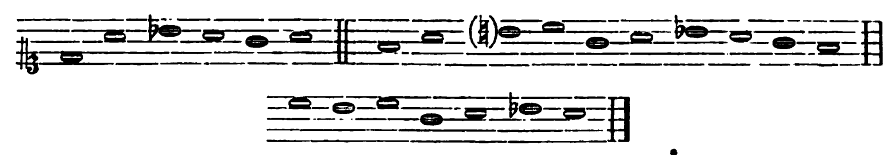


Wenn sich aber in einer derartigen Tonreihe die Stimme über die übermässige Quart weiter bewegt — sei es aufwärts oder abwärts —, so wird ihre Härte bedeutend gemildert, so dass sie in folgenden Gängen gutgeheissen werden kann:



Die Umkehrung des Triton, die verminderte Quinte, darf, wenn sie durch geeignete Zwischentöne oder stufenweise erreicht wird, ohne Bedenken angewendet werden:



In der dorischen und lydischen Tonart (I und II, V und VI) kommt sehr gerne h in Beziehung zu f; denn in der I Tonart ist f die Terz; in der II ist es Dominante; in der V und VI ist es sogar Tonika. Hier gilt nun zur Vermeidung des Tritonus die Regel: Erhebt sich die Melodie von f an bis h und neigt sie sich dann wieder zu f zurück, so wird das h in ♭ (B molle des Mittelalters) verwandelt; steigt jedoch die Melodie bis nach c oder darüber hinaus, so bleibt h (B durum). Z. B.

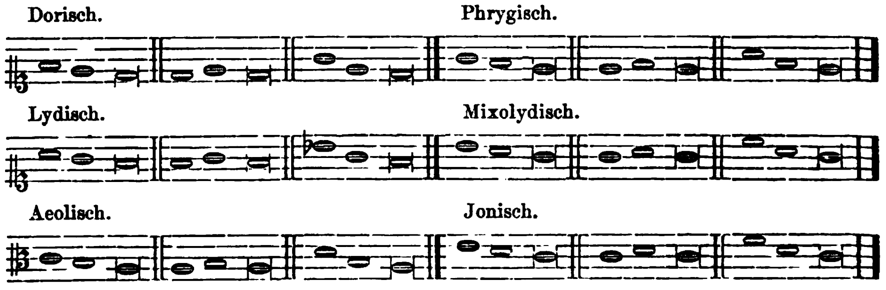


Sehr richtig bemerkt BELLERMANN: Der Kontrap., III. Aufl., p. 114: Es kommt hier sehr viel auf das richtige musikalische Gefühl des Komponierenden an, der nur die eine Regel mit Strenge zu beobachten hat, dass das hingefügte ♭ stets abwärts schreitet. Was h anbetrifft, so wird es meistens aufwärts gehen; doch ist dies nicht unbedingte Vorschrift, da der Verlauf der Melodie sehr wohl von der Art sein kann, dass durch ein herabsteigendes h kein unharmonisches Verhältnis zu Tage tritt. In einem solchen Falle wäre es sicherlich unnütz, die ursprüngliche Stufe h in ♭ zu verwandeln und dadurch den eigentümlichen Charakter der Tonart zu verwischen.

3. Nachdem nun die Intervalle bekannt sind, welche in der Melodie vorkommen dürfen, gilt es nun, an die Bildung von Melodien selbst zu gehen; da ist nun in erster Linie die Tonalität, d. i. die Tonart mit ihren charakteristischen Merkmalen zu berücksichtigen. Zu diesem Behufe muss die Melodie mit der Tonika oder deren höheren Quinte beginnen und in der Tonika enden. Die melodische Bewegung geht also von der Tonika oder der mit ihr vollkommen konsonierenden Quinte aus und kehrt wieder zur Tonika, dem Ruhepunkt, zurück. Diese Rückkehr zur Ruhe darf aber kein plötzliches, durch einen grössern Intervallensprung hervorgebrachtes Abbrechen sein; vielmehr ist die Ruhe so einzuleiten, dass über den Schluss der Melodie kein Zweifel bestehen kann. Das wird erreicht durch den abwärtssteigenden Leitton, welcher die Obersekunde der Tonika, oder durch den aufwärtssteigenden Leitton, welcher die Untersekunde der Tonika ist. Da aber ein grösserer Intervallensprung in den Leitton dem Zwecke der Beruhigung nach immer hinderlich ist, so ist auch der Leitton stufenweise oder höchstens durch einen Terzensprung einzuführen, also auf folgende Art:

Schlüsse mit abwärts steigendem Leittone.

(Der aufwärts steigende Leitton wird erst bei der Abhandlung über die mehrstimmige Kadenz besprochen werden.)



Bemerkung. In Berücksichtigung der mehrstimmigen Kadenzbildung empfiehlt es sich für den Anfang, durch die Terz und Sekunde zur Tonika herabzugehen.

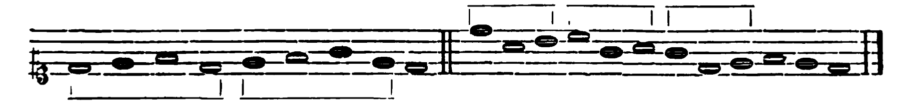
Die Intervalle aber zwischen dem Anfangston und den die Kadenz bildenden Schlusstönen können stufen- und sprungweise abwechseln. Dabei sind noch folgende Punkte zu beachten:

a) Um Einförmigkeit zu meiden, soll in den zunächst zu bildenden Melodien kein Ton sich wiederholen.

b) Aus demselben Grunde ist es unschön, einen bestimmten Ton unverhältnismässig oft zu bringen und ihm dadurch ein gewisses Übergewicht über die andern Melodietöne zu geben.

c) Die Melodie darf nicht durch Pausen unterbrochen werden.

d) Melodien mit gleichmässig sich wiederholenden Notengruppen oder mit Abteilungen nach der Weise des Periodenbaues der profanen Musik entsprechen durchaus nicht dem Urbilde aller kirchlichen Melodie, dem Chorale; vielmehr sei die Melodie ein einziger in sich abgeschlossener Gedanke, der leicht erfasst und im Gedächtnisse behalten werden kann. Folgende Melodien sind daher nicht gut zu nennen:



e) Zwei Quarten- oder Quintensprünge unmittelbar nacheinander in derselben Richtung sind als gänzlich unmelodisch zu vermeiden. Wohl aber kann auf einen Quartensprung ein Quintensprung (oder umgekehrt) folgen.

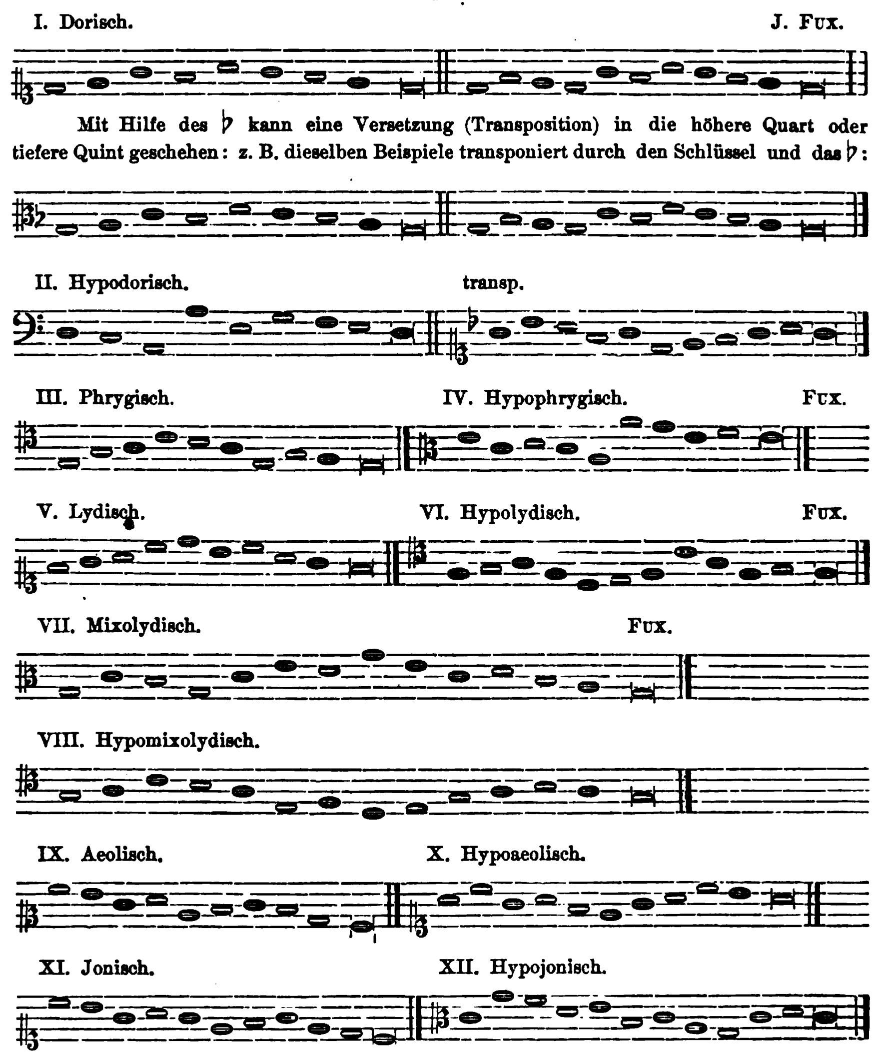
f) Der Umfang einer Melodie soll eine Oktave nicht überschreiten. Es ist aber nicht nötig, den vollen Umfang einer Oktavengattung zur Bildung der Melodie zu benützen. Es kann auch aus wenigen Tönen eine schöne, charakteristische Melodie entstehen.

g) Endlich wähle man jene Schlüssel, welche die ganze Melodie in das Fünfliniensystem bringen lassen, ohne eine Hilfslinie beiziehen zu müssen.

Es sollen nun Melodien in den sämtlichen Tonarten gebildet werden. Da diese Melodien in der folgenden Entwicklung der Mehrstimmigkeit als „Cantus firmus", (feststehender Gesang) wieder Verwendung finden sollen, da sie also oft sich wiederholen werden, so ist es ratsam, sie nach den angegebenen Regeln fleissig zu bearbeiten und auf ihren inneren Wert zu prüfen. Sie sollen kurze, anmutige, leicht fassbare, in den Intervallen abwechslungsreiche Tonweisen sein. In Berücksichtigung späterer Benützung ist es gut, mit der Tonika zu beginnen; darauf bewege sie sich in den kleineren und grösseren erlaubten Intervallen bald auf-, bald absteigend und bilde in der oben vorgeschriebenen Weise die Kadenz, schon jetzt dem Prinzipe

folgend: Ruhe — Bewegung — Ruhe. Um eine gleichmässige rhythmische Einteilung zu vermeiden, empfiehlt es sich anfangs, gleichlange Noten in ungerader Zahl und nicht über 13—15 zu verwenden.
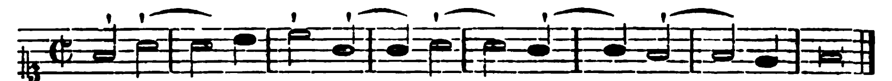
Beispiele:



4. Nachdem im Vorhergehenden die Tonfolge der Melodie behandelt worden, sind nun diejenigen Verhältnisse zu untersuchen, welche die bisher aus gleichlangen Noten zusammengesetzten Tongebilde **rhythmisch reicher** beleben sollen.

Die mehrstimmige Musik kann zur Ordnung des harmonischen Zusammenklanges eine bestimmte Zeiteinteilung, das Taktmass, nicht umgehen. In der Abhandlung über die Notation N. 5, 6, 7 wurde darüber das Notwendige schon auseinandergesetzt. Hier sei noch erwähnt, dass es in der geraden Taktart gleichgiltig ist, den Takt nach zwei oder nach vier Schlägen durch den Taktstrich zu schliessen. Die letztere Art nennt man gewöhnlich zum Unterschiede von der ersteren den „grossen Allabreve-Takt". Aus didaktischen Gründen aber wurden die folgenden Beispiele im einfachen kurzen oder kleinen Allabreve-Takte geschrieben; sein Inhalt ist der Wert der semibrevis = 𝅝, also der Wert von zwei Schlägen, einem Nieder- und Aufschlag, deren jeder den Wert einer minima oder halben Note oder ihrer Unterabteilungen ausmacht. Das Gewicht des Niederschlages ist grösser, als das des Aufschlages; daher wird der Niederschlag der schwere, gute Taktteil oder auch Thesis genannt; dagegen heisst der Aufschlag der leichte, schlechte Taktteil oder Arsis.*)

Der gute Taktteil, die Thesis, ist der von Natur aus betonte; bei längerer Dauer muss diese gleichförmige Betonung eines jeden guten Taktteiles ermüden. Um nun Abwechslung zu erzielen, muss die Betonung auch auf den schlechten Taktteil, die Arsis, verlegt werden können. Dies geschieht durch Synkopierung, wenn nämlich an die Note auf Arsis die nächstfolgende auf derselben Klangstufe stehende und auf den guten Taktteil treffende Note gebunden ist. Durch diese Bindung verschmelzen die beiden Noten in eine, welche zwar auf der sonst unbetonten Zeit beginnt, welche aber die Betonung der angebundenen guten Zeit an sich zieht, wodurch die letztere die Betonung verliert. Z. B.



Es ist aber wohl zu beachten, dass an eine Note auf schlechter Zeit nur eine solche von dem gleichen oder von dem um die Hälfte kleineren Werte gebunden werden darf; Bindungen von längeren Noten an kürzere, wie im folgenden Beispiele, sind rhythmisch unbeholfen und hemmen den natürlichen Fluss der Melodie in unverkennbarer Weise:
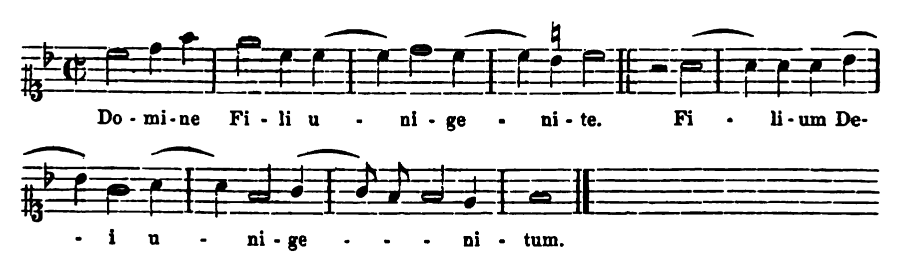


Die Synkope ist das vorzüglichste Mittel, jene ungezwungene rhythmische Bewegung herzustellen, welche AMBROS in seiner Geschichte der Musik (Bd. 4) den Werken

*) BELLERMANN nennt mit neuern Musikforschern den schweren Taktteil arsis, den leichten dagegen thesis, was beim Studium seines ausgezeichneten Werkes: „Der Kontrapunkt", (Berlin, bei Springer) nicht ausser acht zu lassen ist.

PALESTRINA's nachrühmt mit folgenden Sätzen: „Der Takt, welcher in der Musik der Folgezeiten mit dem Gleichmass seiner „starken“ und „schwachen“ Schläge so entschieden durch die tausendfachen Tongestaltungen hervortritt, ist hier gleichsam latent, wir empfinden die Gegenwart dieses Regulators der Bewegung nicht, obwohl er in der That vorhanden ist und nur er eben das Zeitmass der Töne in Ordnung und in geregeltem Gange erhält. Während sich der Takt in der Tanzmusik bis zur Aufdringlichkeit fühlbar machen muss, verschwindet er hier völlig in den Tonwellen, welche ihn überströmen und welche doch nur er eben in Bewegung setzt. Nur gewisse daktylische Sätze, wie sie die Musik von altersher kannte, lassen den Rhythmus sehr entschieden fühlbar machen.“

An eine Viertelnote auf relativ schlechter Zeit eine andere Viertelnote zu binden, kann ausnahmsweise gestattet werden. Stellen wie die folgenden aus der Missa brevis von Andreas GABRIELI erfordern schon einen sehr eleganten Vortrag, um dem Vorwurfe des Unfreien, Geschraubten zu entgehen:
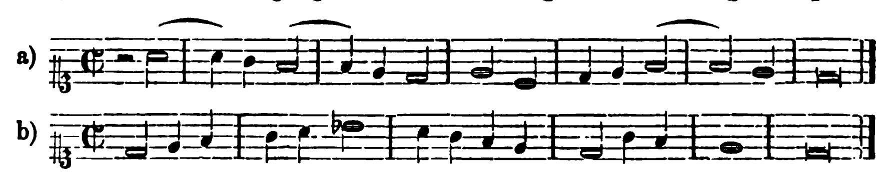


Der freie Gebrauch der Viertelnoten, d. i. derjenigen, welche nicht gebunden sind, erheischt einige Vorsicht. Es ist nämlich rhythmisch nicht gut, auf den guten Taktteil zwei Viertel und auf den schlechten eine halbe Note zu setzen, wie aus folgendem Beispiele zu ersehen ist:



Wohl aber können auf den guten Taktteil zwei Viertelnoten angebracht werden,

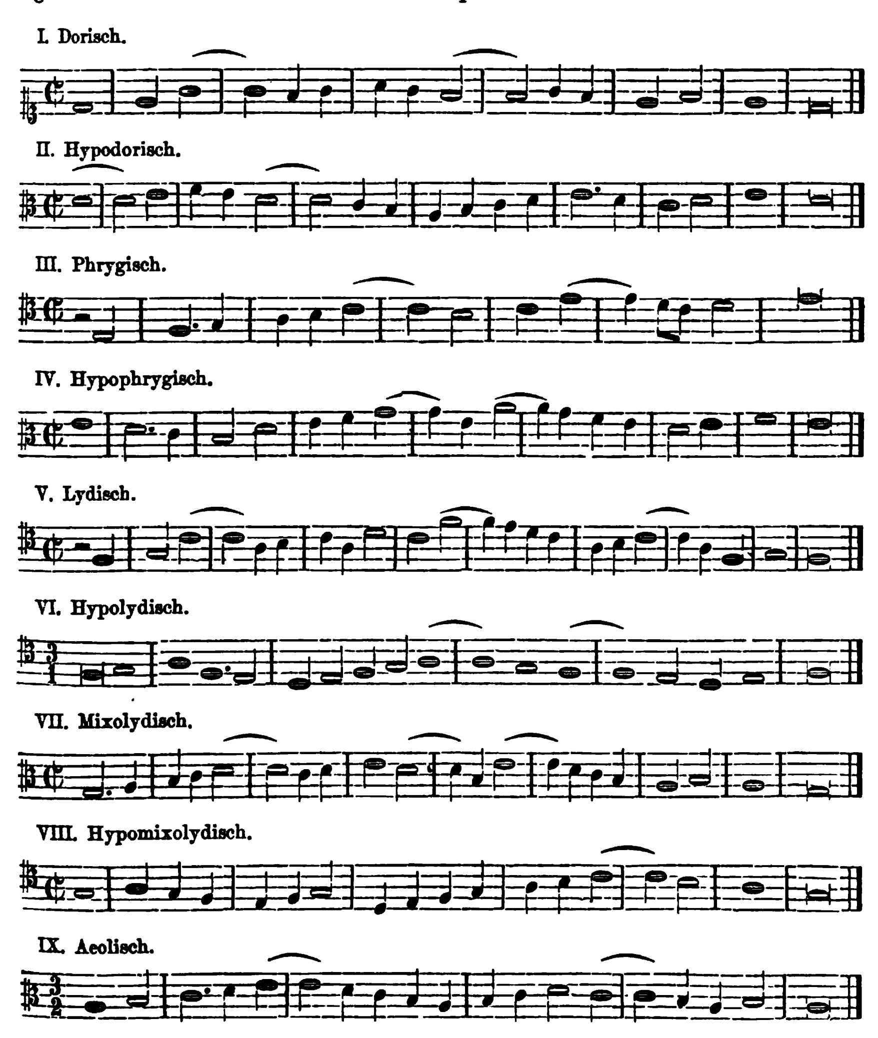
a) wenn das erste Viertel an die vorhergehende Note gebunden ist — dann ist es eben nicht mehr frei, sondern ein Bestandteil des vorhergehenden Tones —, oder wenn an die folgende halbe Note eine andere Note gebunden ist;
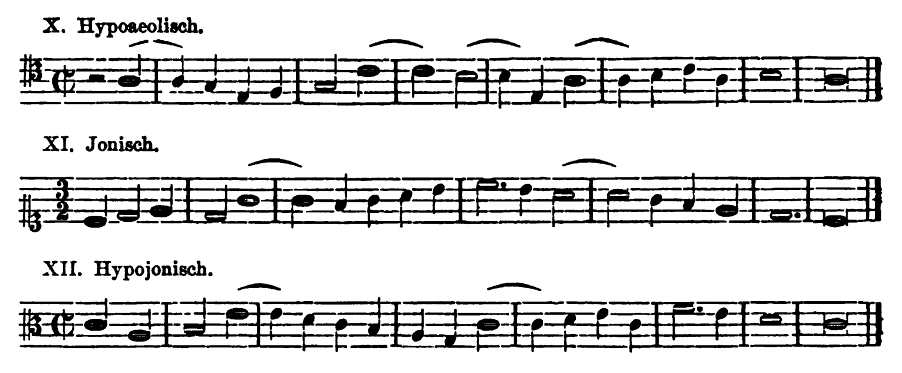
b) wenn Viertelbewegung unmittelbar vorhergeht oder nachfolgt. Beispiele:



Die Anwendung der oben gegebenen Regeln auf die dreigeteilte Taktart ist selbstverständlich und sehr leicht, sowohl die zweite als auch die dritte Taktzeit kann durch Synkopierung betont werden.

Es sind nun Melodien zu bilden mit gemischten Noten, in welchen die Tonfolge wie die Rhythmik nach den angegebenen Regeln eingerichtet ist. Als Muster können die einzelnen Stimmen von Messen, Motetten u. s. w. der Meister des 16. Jahrhunderts, besonders eines Pierluigi da Palestrina, Ludovico da Vittoria, Orlando di Lasso u. a. dienen. Solche Muster fleissig zu studieren, oft zu singen oder auch auf einem Instrumente aufmerksam zu spielen und sich so in die Art und Weise der melodischen und rhythmischen Gestaltungen hineinzuleben, leistet dem gedeihlichen Studium der Komposition mit selbständigen Stimmen grossen Vorschub. Übungen in der Art und Weise folgender Beispiele recht viele zu fertigen, liegt im eigenen Interesse des Schülers der Komposition.



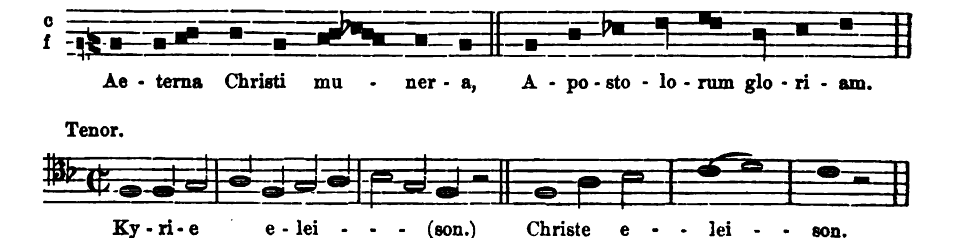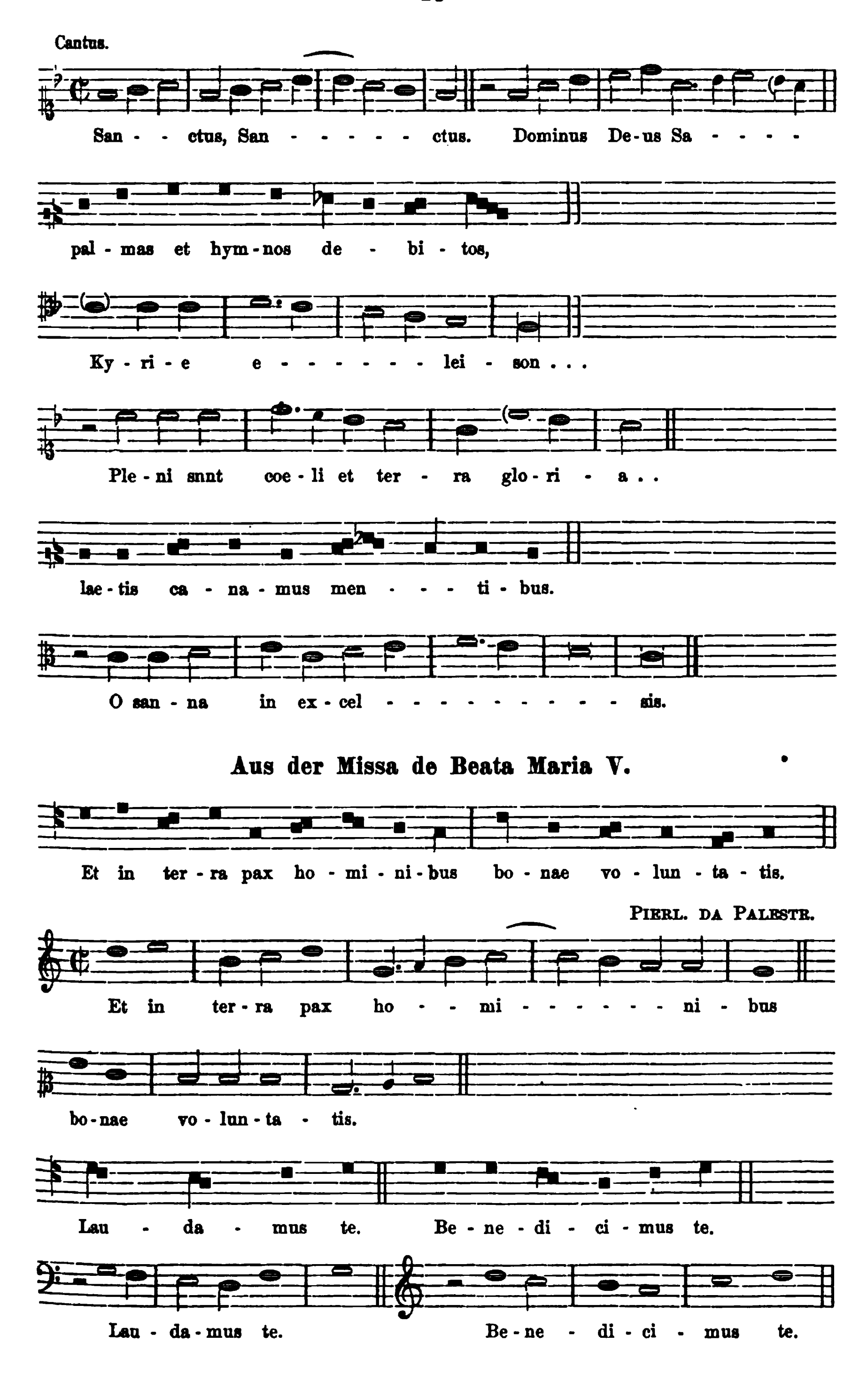


Es sind nun freilich derartig gestaltete Melodien von der freien, ungezwungenen rhythmischen Bewegung des gregorianischen Chorals noch weit entfernt. Doch kann der schöne fliessende Vortrag, — besonders wenn in der mensurierten Komposition die Textdeklamation die gebührende Berücksichtigung gefunden hat, das Harte der Mensur mildern, das Eckige abrunden, so dass eine grosse rhythmische Ähnlichkeit mit dem Chorale unverkennbar wird. Das Stimmengewebe einer nach unseren Regeln eingerichteten Komposition lässt die Mensur noch mehr in den Hintergrund treten, so dass jener Effekt einer freien rhythmischen Bewegung erreicht wird, welcher in der mensurierten Musik überhaupt möglich ist.

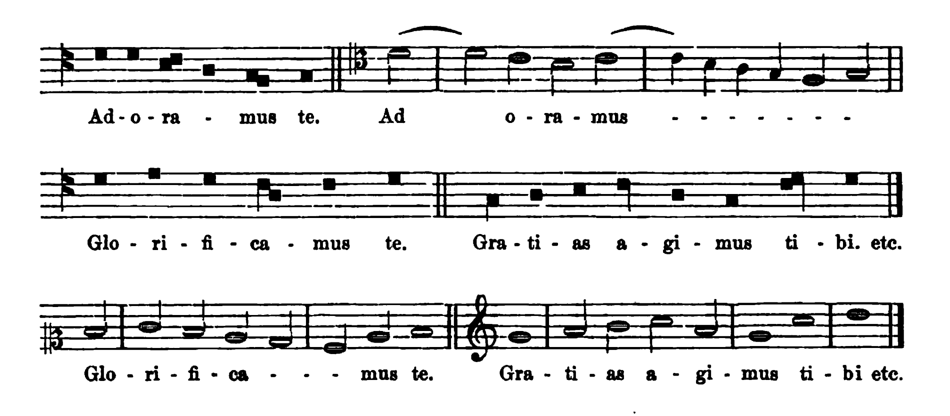
Es sollen nun noch einige Beispiele Platz finden, welche die Art der Übertragung von Choralmelodien in mensurierte beleuchten. Die Meister der altklassischen Polyphonie entnahmen die thematischen Motive für ihre kirchlichen Kompositionen oft Note für Note, oft nur den Anfang der Melodie dem Chorale; oft wieder zieht sich die Choralmelodie in langgezogenen Noten als Cantus firmus, umspielt von lebhafter bewegten Kontrapunkten durch die Komposition. Abweichungen von der Gesangweise der offiziellen Choralbücher haben ihre Begründung entweder in damals üblicher Leseart oder sie sind durch die Satzweise veranlasst; immer aber zeigt die Melodiebildung ihre prinzipielle Abstammung vom Chorale.

Motive der Missa: „Aeterna Christi munera"

von Pierluigi da Palestrina.




Cantus.
San - - ctus, San - - - - - - ctus. Dominus De-us Sa - - - -
pal - mas et hym - nos de - bi - tos,
Ky - ri - e e - - - - - - - lei - son . . .
Ple - ni snnt coe - li et ter - ra glo - ri - a . .
lae - tis ca - na - mus men - - - ti - bus.
O san - na in ex - cel - - - - - - - - - - sis.
Aus der Missa de Beata Maria V.
Et in ter - ra pax ho - mi - ni - bus bo - nae vo - lun - ta - tis.
PIERL. DA PALESTR.
Et in ter - ra pax ho - - mi - - - - - - - ni - bus
bo - nae vo - lun - ta - tis.
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.
Lau - da - mus te. Be - ne - di - ci - mus te.



Hymnus „Ave maris stella“

von Lud. da Vittoria. (Mus. div. An. I, tom. III.)

A - ve ma - ris, stel - la,
Vir - go sin - gu - - la - ris,

Vir-go sin - - gu - la - - - - - - - - - - - - - - - ris,

De - i ma - ter al - - - ma, at - que sem-per Vir - go
in - ter om - nes mi - - tis, nos cul . pis so - lu - tos

in - ter om - nes mi - - - - - - - tis, nos cul - pis so - lu - tos - -

fe - lix coe - li por - ta.
mi - tes fac et ca - stos.

- - mi - tes fac et ca - stos.

Aus der 4stimm. Missa pro defunctis

von Joh. Matthaeus Asola.

Choral.

Ky-ri - e e - - - - - - - lei - son.

Ky - ri - e e - - (lei - son, e - lei) - - - - lei - - son.

San-ctus, San-ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

(abweichend)
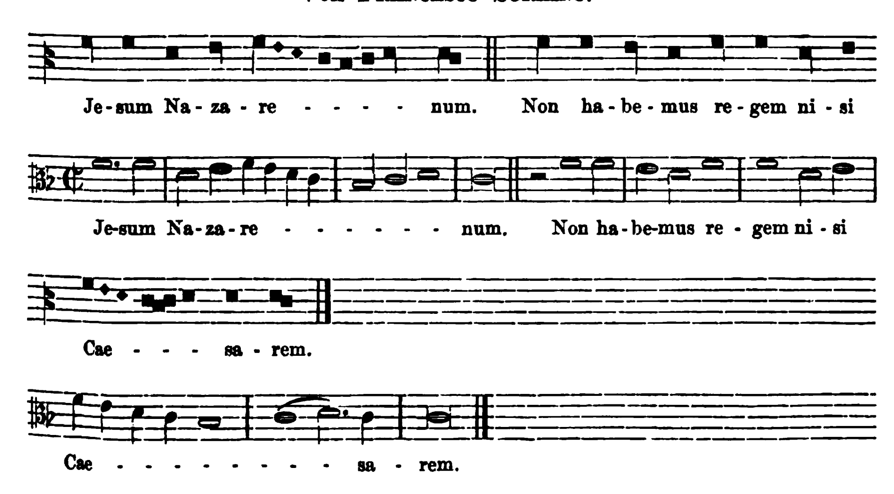
San - ctus, San-ctus Do-mi - nus De - us Sa - ba - oth.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri - a tu - a.

Aus der Joannes-Passion am Charfreitag.

Von Francesco Soriano.



Ähnlich die Missa: Iste Confessor über den Vesperhymnus am Feste eines hl. Bekenners; Missa: Jesu nostra redemptio über den Vesperhymnus am Feste der Himmelfahrt Christi; Missa: Lauda Sion über die Sequenz am Frohnleichnamsfeste, u. a. von PIERLUIGI DA PALESTRINA, sämtliche in der Mus. divina von DR. C. PROSKE, I. Bd. II. Aufl.; ferner die sämtlichen Hymnen desselben Meisters, seine Magnificat in allen Tönen, die Lamentationen u. s. w. in der Gesamtausgabe der Werke PALESTRINAS, dieser unerschöpflichen Fundgrube edelster Melodie und lauterster Harmonie.

Der mehrstimmige Satz.

1. Die gleichzeitige und kunstgerechte Verbindung mehrerer Melodien heisst mehrstimmiger Satz oder polyphoner Satz, im Gegensatze zu homophenem Satze, in welchem nur eine einzige Stimme die Melodie führt, während die anderen sich untergeordnet, unwesentlich, nur begleitend verhalten*).

2. Die Schule beginnt naturgemäss mit dem zweistimmigen Satze, dem sich sodann der drei- und der vierstimmige Satz anreihen. In jeder dieser Satzarten dient eine Melodie von gleich langen Noten, wie sie Seite 18 gebildet wurden, als gegebene Stimme, als feststehender Gesang, an welchem keine Note geändert werden darf, weshalb er Cantus firmus genannt wird. Zu dieser unveränderlichen Melodie wird im zweistimmigen Satze eine zweite Melodie, im dreistimmigen Satze eine zweite und dritte, im vierstimmigen noch eine vierte dazu gesetzt; jede dieser zu oder gegen den Cantus firmus gesetzten Melodien heisst Contrapunktum**). Die Lehre dieser Satzweise nennt man die Lehre vom Kontrapunkt, oder auch nur den Kontrapunkt.

3. In der mehrstimmigen Musik erklingen die Intervalle gleichzeitig, daher sind sie jetzt in Bezug auf ihren Zusammenklang zu untersuchen.

Die Intervalle können als Zusammenklänge entweder für sich allein bestehen, dann werden sie Konsonanzen genannt; oder sie befriedigen für sich allein bestehend nicht, sondern sind an ein Übertreten oder Auflösen in eine Konsonanz gebunden, dann heissen sie Dissonanzen. Die

---

*) BELLERMANN gebraucht das Wort Polyphonie im Sinne des 16. Jahrhunderts, in welchem es sich auf die Komposition mit mehr als 4 Stimmen bezieht. Um Missverständnissen vorzubeugen, nehmen wir diesen und andere Kunstausdrücke im Sinne der modernen Musiklehre.

**) Das Wort Punktum wurde häufig für Nota gebraucht, daher der Ausdruck Contrapunktum.

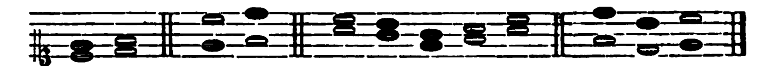
Konsonanzen zerfallen in 2 Klassen, a) in vollkommene: Einklang Oktave, Quinte; b) in unvollkommene: Terz und Sexte.

Dissonanzen sind die Sekunde und die Septime. Die Quart ist im zweistimmigen Satze immer, im drei- und mehrstimmigen aber nur, wenn sie vom tiefsten Tone der Harmonie aus gebildet ist, den Dissonanzen beizuzählen. Dies gilt auch von der übermässigen Quarte (dem Triton) und ihrer Umkehrung, der verminderten Quinte.

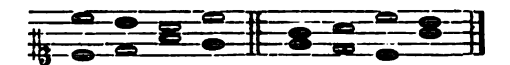
Diese Intervalle bleiben selbstverständlich in ihrem konsonierenden oder dissonierenden Verhältnisse, wenn sie in eine um eine Oktave höhere oder tiefere Lage zu stehen kommen; denn die None ist die um eine Oktave versetzte Sekunde; die Dezime gleich der Terz, die Undezime gleich der Quarte u. s. f.

4. Zwei nebeneinander erklingende Stimmen können in einer dreifachen Bewegung fortschreiten:

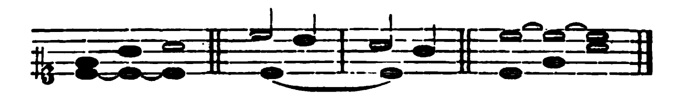
a) beide Stimmen können zugleich stufen- oder sprungweise auf- oder abwärtssteigen; das ist die gerade Bewegung, motus rectus. z. B.



oder b) die eine Stimme kann aufwärts, die andere dagegen abwärts sich bewegen, also Gegenbewegung, motus contrarius. z. B.



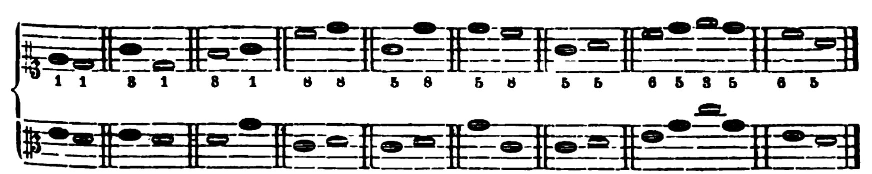
oder c) die eine Stimme kann auf- oder abwärts sich bewegen, während die andere auf einem Tone verharrt: Seitenbewegung, motus obliquus. z. B.



5. Über die Anwendung dieser drei Bewegungen gilt nun folgende Hauptregel:

Die Gegen- und Seitenbewegung ist in allen Fällen erlaubt; verboten ist aber die gerade Bewegung zu einer vollkommenen Konsonanz.

Es sind also folgende Fortschreitungen verboten:

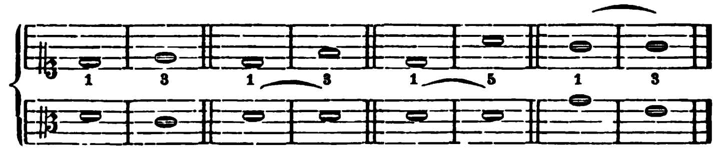


Diese Regel fasst also das Verbot der offenen und verdeckten Oktaven- und Quintenfortschreitungen in sich. Im zweistimmigen Satze gilt dieselbe in ihrer vollen Strenge. Im drei- und mehrstimmigen kann unter gewissen Bedingungen, welche an ihrem Orte erwähnt werden sollen, eine Milderung hinsichtlich verdeckter Fortschreitungen eintreten.

Das Verbot der geraden Bewegung in vollkommene Konsonanzen besteht schon seit dem 14. Jahrhundert. Der Grund desselben liegt hauptsächlich darin, dass vollkommene Konsonanzen ihrer vollkommenen Übereinstimmung wegen die Mehrstimmigkeit mangelhaft erscheinen lassen, während sie bei den unvollkommenen deutlicher wahrnehmbar ist. Daher wird ein Gang von einer unvollkommenen Konsonanz in eine vollkommene hinsichtlich der Mehrstimmigkeit in seiner Wirkung geschwächt, während im umgekehrten Falle, wenn die Bewegung von der vollkommenen zur unvollkommenen Konsonanz stattfindet, gerade die gegenteilige Wirkung eintritt.

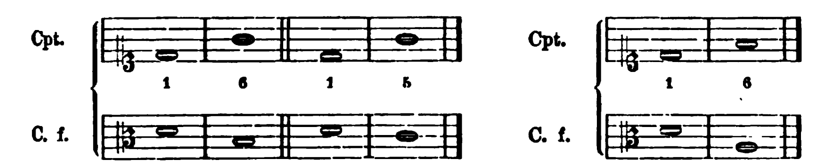
Die vollkommene Übereinstimmung der Intervalle im Einklange und in der Oktave ist sofort klar. Aber auch die absolut reine Quinte lässt die Verschmelzung ihrer Töne derartig fühlen, dass die eine Quinte bildenden Töne nur durch Gegen- und Seitenbewegung die volle Selbständigkeit der Melodie bewahren*).

6. Von der vollkommensten Konsonanz, dem Einklange aus, werden im zweistimmigen Satze die Stimmen am besten stufenweise, oder eine Stimme durch Seitenbewegung auch sprungweise geführt; der Sprung vom Einklange aus in ein anderes konsonierendes Intervall soll aus Rücksicht auf schöne Fortschreitung vermieden werden, wenn nicht der unveränderliche Cantus firmus selbst sprungweise ein Intervall ergreift, welches auch den Kontrapunkt zu einer sprungweisen Fortschreitung in Gegenbewegung nötigt. Daher sind folgende Fortschreitungen aus dem Einklange gut, weil stufenweise oder durch Seitenbewegung entstanden:
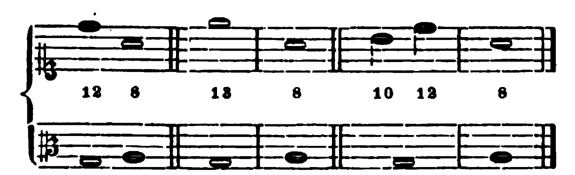


*) Auf dieser Verschmelzung der vollkommenen Konsonanzen beruht auch die Zusammensetzung der Orgelmixturen: Grundton, Quinte, Oktave. Wird auf einer Orgel ein Ton mit seiner absolut reingestimmten Quinte angeschlagen und einige Zeit hindurch gehalten, „so wird man sich, namentlich wenn der tiefere Ton naturgemäss etwas stärker als der höhere erklingt, von der vollkommenen Konsonanz bald überzeugen; und nun lasse man sprung- oder stufenweise einige solcher zweistimmigen Quinten in demselben Verhältnis folgen, und man wird kaum noch eine Zweistimmigkeit wahrnehmen können. Das folgende Verhältnis, die Quarte (3 : 4) ist schon um so viel komplizierter, dass sie eine vollkommene Verschmelzung und Vermischung ihrer Töne nicht mehr hervorbringt. Wir werden deshalb von einer Folge paralleler Quarten in Sext-Accordfolgen durchaus nicht unangenehm berührt.“ (BELLERMANN.)

Folgende Fortschreitungen sind erlaubt wegen der Cant. firm.:



7. Die alte italienische Schule erlaubte nicht das stufenweise Zusammengehen zweier Stimmen von der Dezime aus in die Oktave; sie nannte dies die **Battuta**, das Zusammentreten der beiden Stimmen in die Oktave auf dem guten Taktschlag damit bezeichnend. ALBRECHTSBERGER meint: „Die Ursache, warum sie verboten wurde, mag vielleicht diese sein, weil sie sich zu sehr verliert und fast dem Einklange gleichet". FUX stellt die Befolgung dieses Verbotes frei, bemerkt aber: „Wenn die Oktave so beschaffen, dass die untere Stimme eine Stufe hinauf gehet, die obere aber durch verschiedene Stufen herunterspringt, so halte ich davor, dass solches auch in vielen Stimmen nicht zu dulden sei." Z. B.

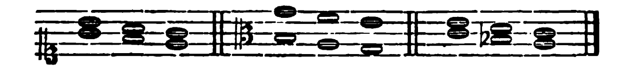


In der zweistimmigen Komposition, in welcher die erlaubte weiteste Entfernung die Dezime ist, kann diese Art in die Oktave zu springen nicht vorkommen. Im mehr als vierstimmigen Satze wird sie sich auch nicht immer vermeiden lassen. — Was vom Sprunge in die Oktave gesagt ist, gilt selbstverständlich auch vom Sprunge in den Einklang.

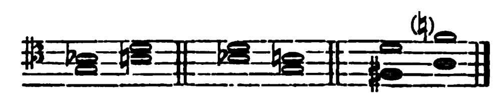
8. Die gerade stufenweise Fortschreitung von zwei in grossen Terzen oder kleinen Sexten stehenden Stimmen ist verboten, weil sie dadurch in das Verhältnis des Tritons kommen:



Abwärtssteigend wird die Härte des Tritonus weniger fühlbar und sind deshalb derartige Terzen- und Sextenfortschreitungen erlaubt, wenn die beiden Stimmen oder wenigstens die den Triton verursachende Stimme noch eine Stufe in derselben Richtung weiter geht:



9. Hierher gehört auch das Verbot, eine Stimme sprungweise in einen Ton zu schicken, welcher unmittelbar vorher in einer anderen Stimme, aber um einen Halbton verändert, gehört wurde. Man nennt diese Zusammenstellung Querstand: die Verschiedenheit der Oktavlagen mildert das Harte und Befremdende der querständigen Töne nicht. Z. B.



Die mehrstimmige Kadenz.

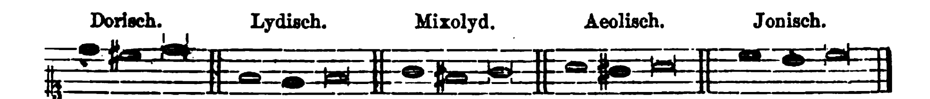
1. Dass die Bildung des Schlusses einer Melodie durch einen Leitton nämlich abwärtssteigend durch die Sekunde, aufwärtssteigend durch die Septime der Tonart, oder, was dasselbe ist, durch die Sekunde unter der Tonika zu geschehen habe, wurde bereits oben (S. 16) erwähnt.

Die mehrstimmige Kadenz muss, um vollkommen befriedigend zu wirken, durch die beiden Leittöne hergestellt werden, und zwar muss von diesen beiden Leittönen der eine als Ganzton, der andere als Halbton in die Tonika führen*). In der dorischen, mixolydischen und äolischen Tonart ist sowohl die Sekunde als auch die Septime von der Tonika einen ganzen Ton entfernt. Zur Herstellung des zur Kadenzbildung notwendigen Halbtones muss also eines dieser Intervalle durch ein Versetzungszeichen verändert werden. Das ist, um die diatonischen Verhältnisse nicht zu zerstören, nur dadurch möglich, dass die Septime durch ein ♯ erhöht wird. (Semitonium modi oder Subsemitonium.)**)

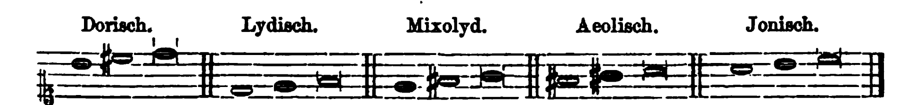
2. Aus Rücksicht auf die Kadenzbildung mit der Synkope, wovon später gehandelt wird, empfiehlt es sich, vor dem aufwärtssteigenden Leitton die Tonika zu setzen, also

*) Auf das Natürliche dieser Kadenzbildung weist schon ZARLINO (Le institutioni harmoniche, Venetia 1562, pg. 222) hin, indem er sich auf die ungebildeten Landleute beruft, welche den Halbton hier als etwas Selbstverständliches singen. (Ma la natura ha provisto in simil cosa: percioche non solamente li periti della Musica: ma anco li contadini, che cantano senza alcuna arte, procedeno per l'intervallo del Semituono.)

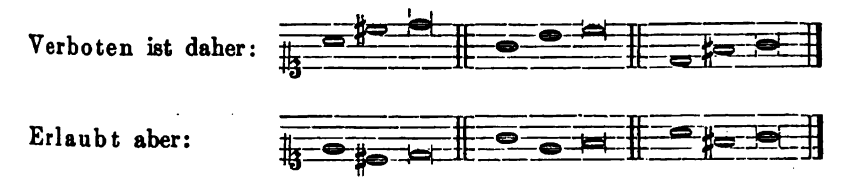
**) Über die Anwendung des Subsemitoniums vgl. AMBROS, Geschichte der Musik, III. Bd., pg. 104 u. f. (Breslau, Leuckart, 1868). ZARLINO spricht als allgemeines Gesetz aus: bei einem Schlusse im Einklange müsse die vorletzte Harmonie der Kadenz die kleine Terz sein, nach der Regel, dass man in jede vollkommene Konsonanz aus der nächsten unvollkommenen übergehen solle. Ibid. pg. 105. Der Zusammenklang in der kleinen Terz ist dem Einklange, und jener in der grossen Sexte der Oktave am nächsten, welche Intervalle durch unsere Leittöne gebildet werden.



Doch kann dem aufwärtssteigenden Leitton auch unmittelbar die Sexte vorangehen, so dass die Melodie stufenweise in die Tonika hinaufgeht. In diesem Falle muss in der äolischen Tonart auch die Sexte f durch ♯ erhöht werden, um die übermässige Sekunde f—gis zu vermeiden.



Der Sprung aufwärts in die Septime, wenn sie Leitton ist, ist gänzlich verboten. Denn eine reine Intonation des Subsemitoniums setzt in einem solchen Falle grosse Sicherheit voraus; zugleich gilt, was von der sprungweisen Einführung des abwärtssteigenden Leittons (S. 16) gesagt wurde, noch vielmehr vom aufwärtssteigenden, weshalb hier selbst der Terzensprung in den Leitton hinauf als zu aufdringlich zur Herstellung eines beruhigend wirkenden Schlusses nicht geeignet ist. Wohl aber ist ein Terzensprung abwärts in das Subsemitonium weder schwer zu intonieren, noch auch dem Zwecke der Kadenz hinderlich, daher erlaubt.



3. Die phrygische Tonart hat die Eigentümlichkeit, dass der abwärtssteigende Leitton zur Tonika einen halben Tonschritt macht; daher erleidet der aufwärtssteigende Leitton keine Veränderung seiner Ganztonfortschreitung.

4. Im zweistimmigen Satze sind die beiden Leittöne immer in die Tonika zu führen. In drei- und mehrstimmigen Gesängen aber, welche nicht an einen Cantus firmus gebunden sind, kann der abwärtssteigende Leitton statt in die Tonika auch in die Terz hinaufgehen, um mit einem vollen Dreiklange zu schliessen.

Der zweistimmige Satz.

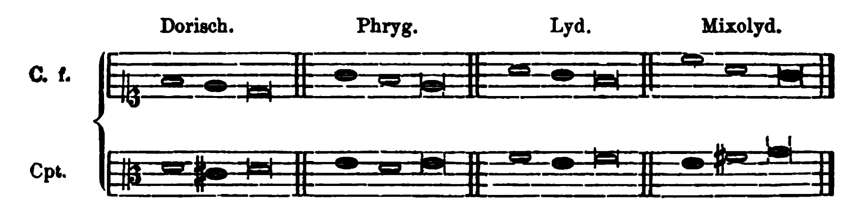
Erste Gattung.

Note gegen Note.

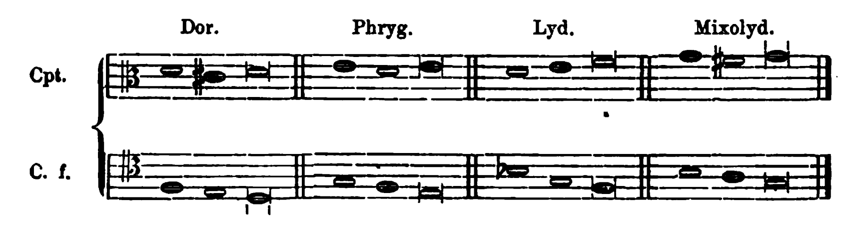
Die erste Gattung stellt die Aufgabe, zu einem Cantus firmus einen Kontrapunkt in Noten von gleicher Dauer zu setzen. Dabei ist folgendes zu beachten:

1. Der Anfang wird mit einer vollkommenen Konsonanz, also mit dem Einklang, der Oktave oder der Quinte gemacht; letztere kann nur in der Oberstimme gesetzt werden, weil die Unterstimme immer von der Tonika, der Trägerin der Tonart, eingenommen wird.

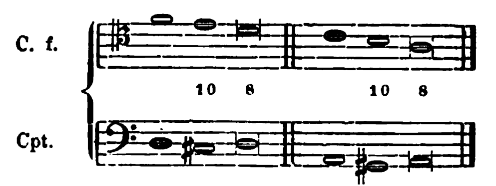
2. Die Kadenz wird in der bereits bekannten Weise durch die beiden zur Tonika führenden Leittöne gebildet. Der Cantus firmus mit dem abwärtssteigenden Leitton ist entweder Oberstimme, dann steigt der Kontrapunkt durch die Septime der Tonart in die Tonika hinauf, und zwar so, dass beide Stimmen im Einklange zusammentreffen:



oder der Cantus firmus ist Unterstimme, dann bewegt sich der Kontrapunkt durch den Leitton in die Oktave hinauf:



Die Kadenz so zu bilden, dass die Leittöne durch die Dezime in die Oktave gehen, ist nicht erlaubt:



Die Dezime nämlich ist im zweistimmigen Satze die weiteste Entfernung, in welche die beiden Stimmen **nur dann** kommen dürfen, wenn die gute Stimmführung dazu Veranlassung gibt. Gegen den Schluss aber ist darauf zu sehen, dass beide Stimmen in ein natürlich schönes, möglichst wohlklingendes Verhältnis kommen.

3. In dieser Gattung können die beiden Stimmen nur Konsonanzen bilden. Die vollkommenen Konsonanzen lassen sich schon aus Rücksicht auf die Gesetze der Bewegung nicht häufig anwenden; dann aber auch deshalb nicht, weil in ihnen die Verschiedenheit der Stimmen nicht so klar zur Geltung kommt, wie in den unvollkommenen Konsonanzen. Diese sind daher vorzuziehen, doch mit der Beschränkung, dass ihre parallele gerade Bewegung, also in Terzen und Sexten ihrer Unselbständigkeit wegen nie lange dauern soll. Für die Schule setzen wir als höchstes Mass 4 Terzen- oder Sextenparallelen fest.

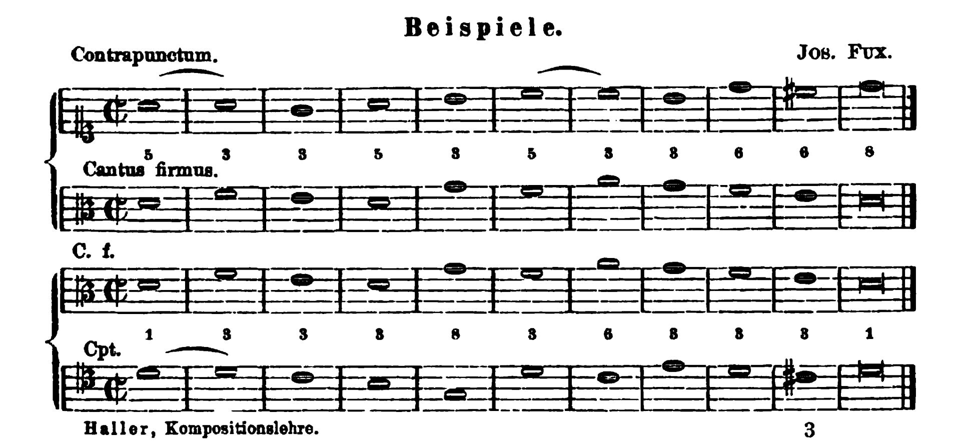
4. Der **Einklang** ist in dieser Gattung nur am Anfange und am Schlusse gestattet, als Ausgangs- und Ruhepunkt; in Mitte des Gesanges würde er die Zweistimmigkeit unterbrechen.

5. Die **Oktave**, welche durch die beiden Leittöne der Kadenz eingeführt wird, darf nur am Schlusse, nie aber im Verlaufe des Gesanges vorkommen.
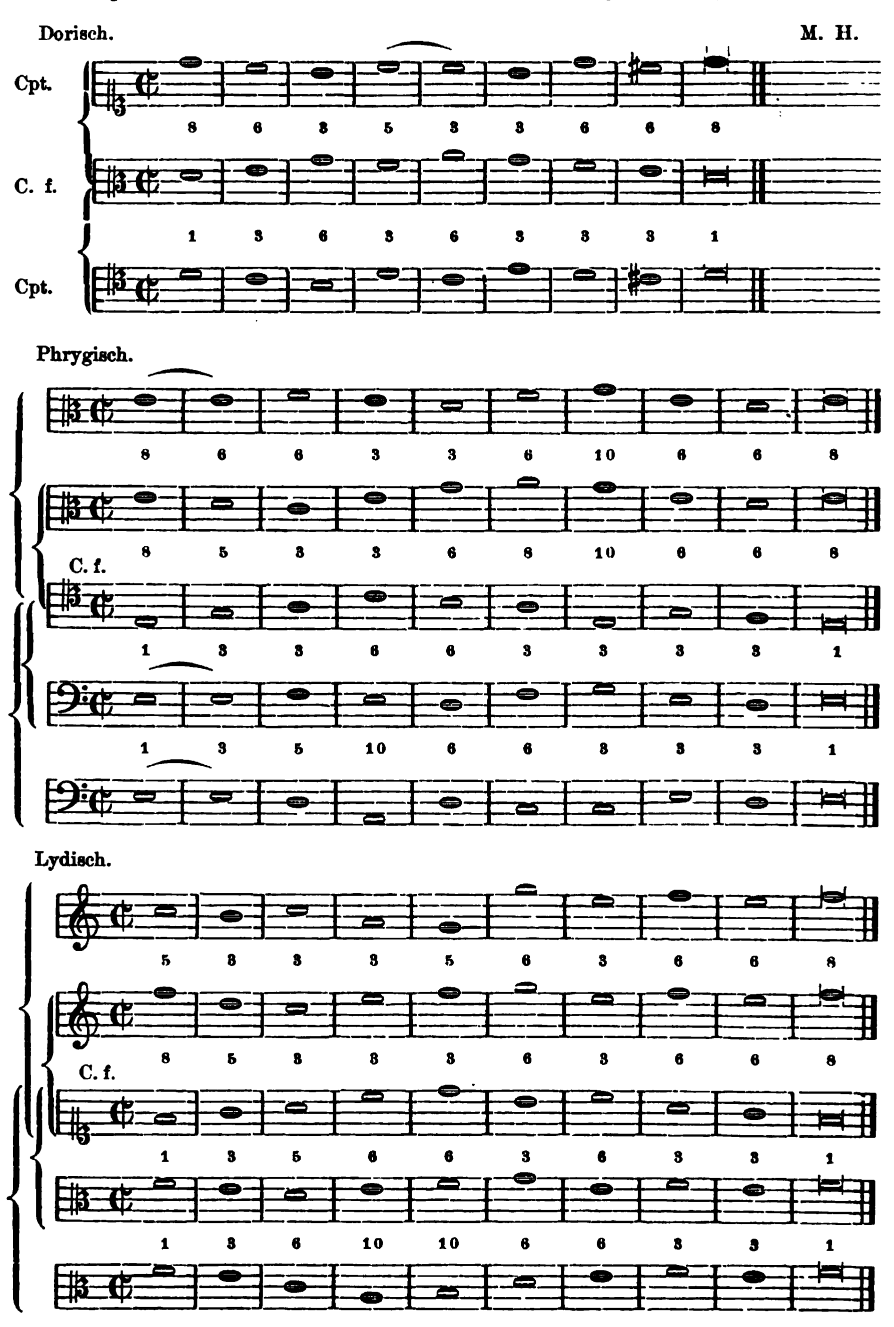
6. Die für die Melodie gegebenen Regeln gelten auch für den Kontrapunkt, doch mit der Lizenz, dass **in dieser Gattung** die Tonwiederholung gestattet ist.

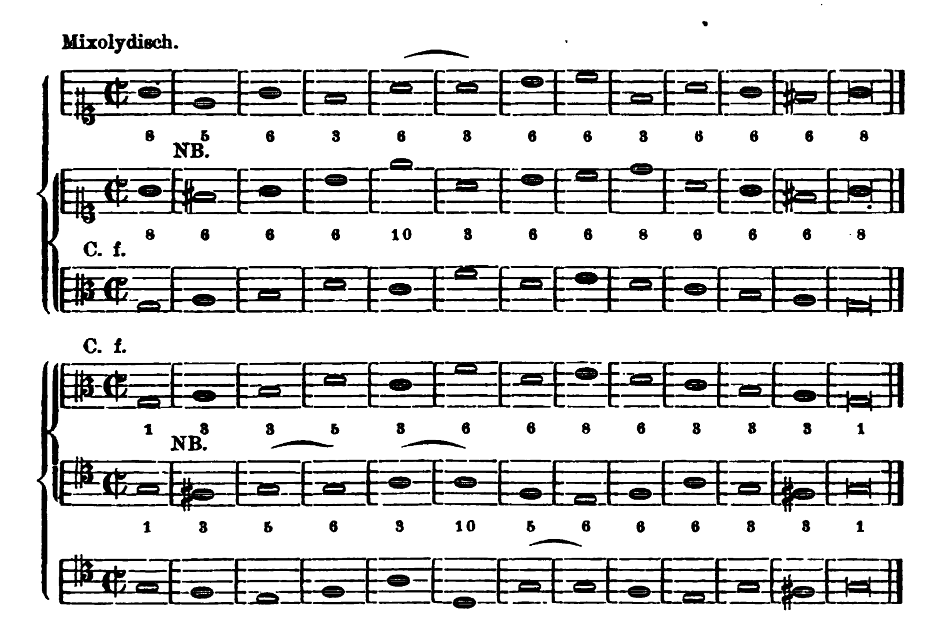
7. Endlich soll jede Stimme ihren eigenen Schlüssel erhalten, und ist derselbe nach den oben (S. 8, No. 2) über die Bestimmung der Schlüssel gegebenen Grundsätzen zu wählen. Der Umfang und Klangcharakter der Stimmen erfordert, dass je 2 nebeneinander liegende Stimmen gewählt werden, also Sopran und Alt, Alt und Tenor, Tenor und Bass. Wie schon erwähnt wurde, ist im zweistimmigen Satze als weiteste Entfernung die Dezime erlaubt.

Beispiele.

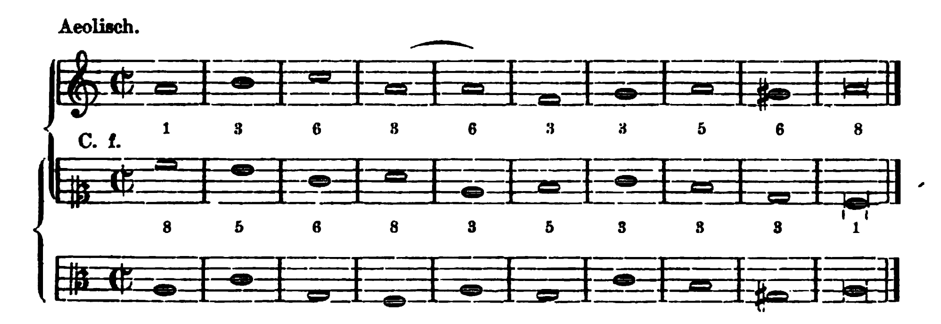


In gleicher Weise soll der Cant. firm. als Oberstimme und als Unterstimme bearbeitet werden. Es genügt dabei, denselben einmal in ein Liniensystem zu notieren und die Kontrapunkte darüber und darunter zu setzen, wie es in folgenden Beispielen der Fall ist.





NB. In der mixolydischen Tonart darf ausnahmsweise schon vor der Kadenz das f in fis erhöht werden, wenn es von g kommend wieder zu g zurückkehrt, während zugleich in der andern Stimme h zu stehen kommt. Es wird also in diesem Falle durch das fis der Triton vermieden.



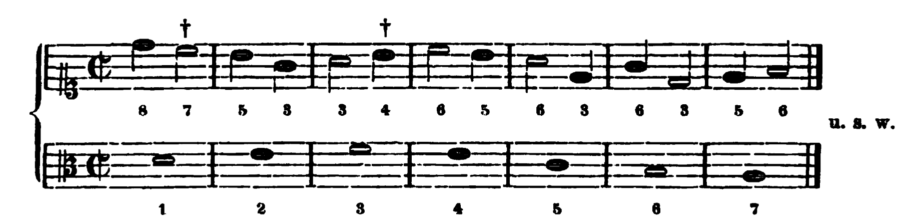
Der Schüler versuche nun ähnliche Übungen in den sämtlichen Tonarten zu fertigen. Er prüfe nicht nur die Verhältnisse des Zusammenklanges der beiden Stimmen, sondern auch die melodischen Eigenschaften des Kontrapunktes.

Zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.

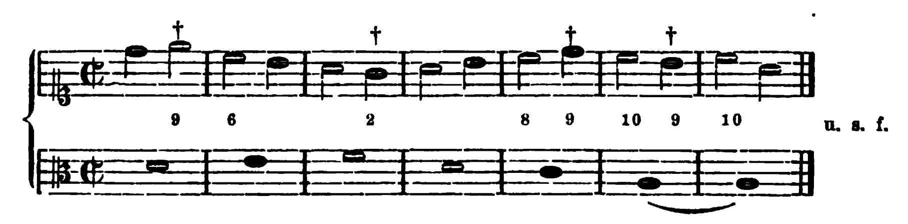
1. Es sollen gegen den Cantus firmus in ganzen Noten Kontrapunkte in halben Noten gesetzt werden. Dabei ist als Regel einzuhalten: Auf den

guten Taktteil, die Thesis, ist immer eine *Konsonanz* zu setzen. Den *schlechten* Taktteil, die Arsis, kann eine *Konsonanz* oder *Dissonanz* einnehmen. Die *Konsonanz* hat, wie immer, das Recht der freien sprung- oder stufenweisen Bewegung nach den bereits bekannten Regeln. Die *Dissonanz**) jedoch darf sich nur *stufenweise durchgehend* zu einer anderen Konsonanz bewegen. z. B.



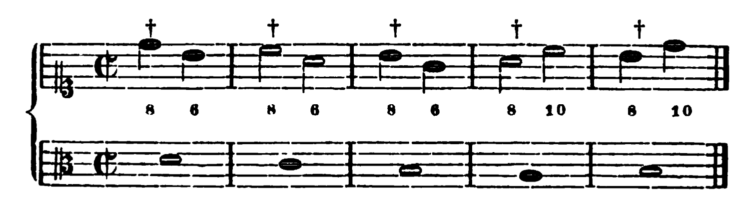
Hier sind die Septime und der Triton stufenweise durchgehende Dissonanzen; die Terz des 2., 5. und 6. Taktes dagegen Konsonanzen, welche sprungweise erreicht sind.

2. Jene Dissonanzen, welche zwar stufenweise, aber *nicht durchgehend* angewendet werden, heissen *Nebennoten* z. B.
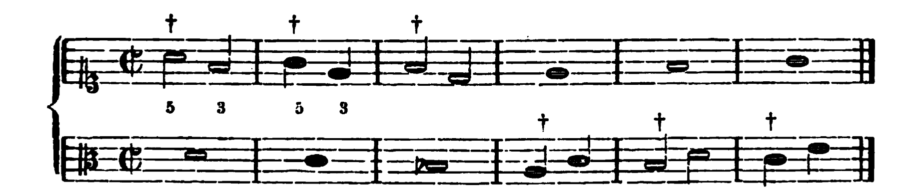


Die mit † bezeichneten Dissonanzen sind nicht in derselben Richtung stufenweise durchgehend; sie zählen zu den Nebennoten, deren Gebrauch für unsere Übungen im strengen Satze *verboten* ist.
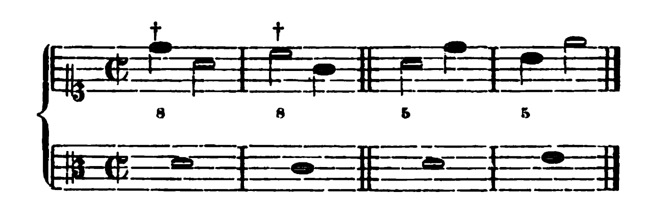
3. Falsche Fortschreitungen der *guten* Taktteile werden weder durch durchgehende Töne, noch durch Terzensprünge aufgehoben. Es sind daher folgende Gänge als gerade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz verboten:
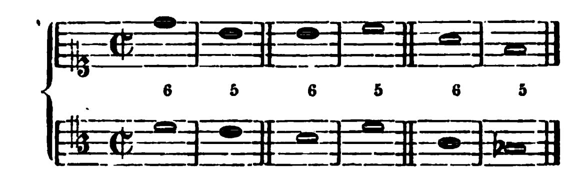


*) Vgl.: Ambros, Gesch. d. M. III., pag. 111—112.



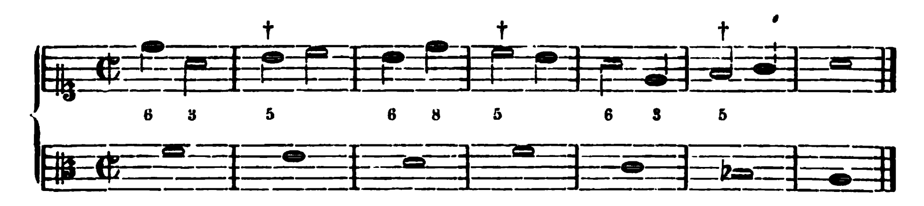
4. Auch grössere Sprünge als die Terz heben die Wirkung der verbotenen Oktaven- und Quintenfortschreitungen nicht auf, wenn sie sich wiederholen. z. B.



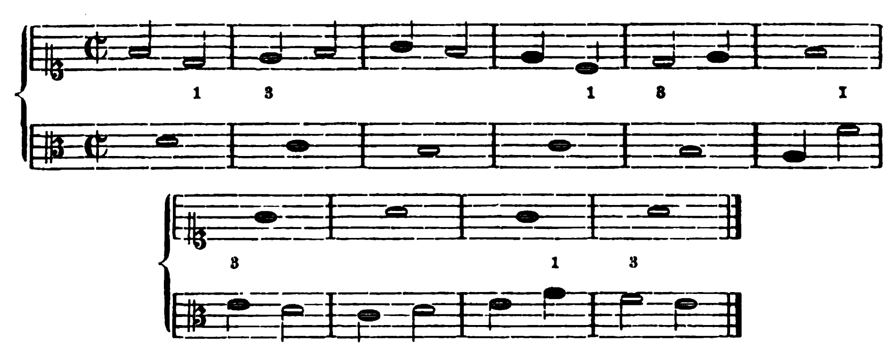
5. Die Melodie kann jedoch so geführt werden, dass das Unangenehme verbotener Fortschreitungen nicht mehr empfunden wird. Dies ist der Fall, wenn durch einen Sprung in eine Konsonanz die folgende vollkommene Konsonanz in Gegenbewegung gebracht wird. Es gilt dies besonders von den verdeckten Quintenfortschreitungen. Verboten ist z. B.



Erlaubt aber ist:

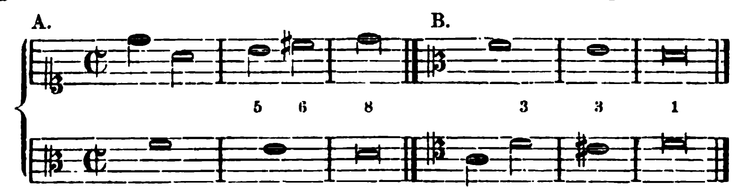


6. In dieser Gattung kann auch der Einklang gesetzt werden, jedoch nur auf der unbetonten Zeit (Arsis), und wenn der Kontrapunkt nach dem Sprunge in denselben sich wieder stufenweise zurückwendet. z. B.
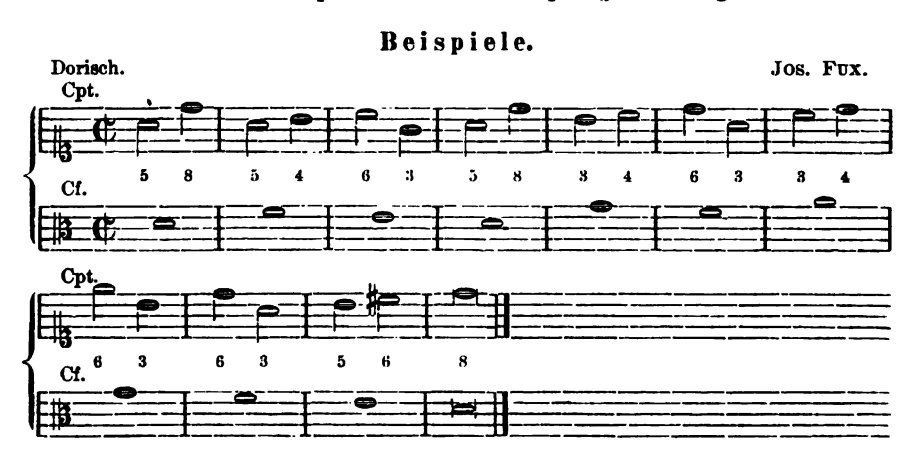


7. Der **Anfang** kann auch mit einer halben Pause auf dem ersten Taktteile gemacht werden; dann muss aber die Note auf dem zweiten Taktteile eine vollkommene Konsonanz nach den in der ersten Gattung gegebenen Regeln sein.

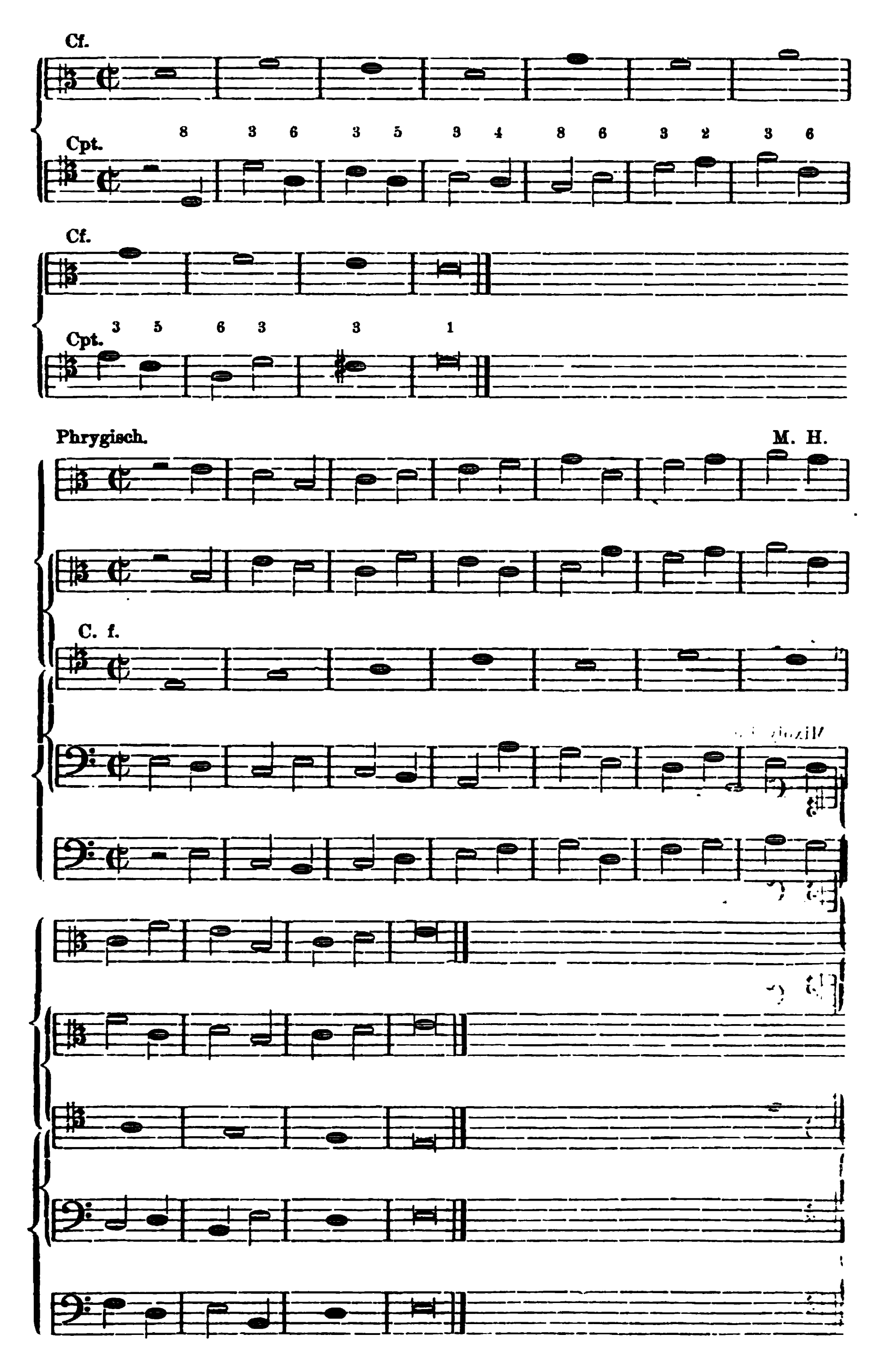
8. Den Schluss bildet der Kontrapunkt, wenn er Oberstimme ist, indem er im vorletzten Takte durch Quinte und Sexte in die Oktave hinaufsteigt wie im Beispiel A; ist er aber Unterstimme, so ist es gewöhnlich nicht gut möglich, im vorletzten Takte die Bewegung in halben Noten beizubehalten; es darf daher der aufsteigende Kadenzton in der Unterstimme eine ganze Note sein, wie in der ersten Gattung. S. Beispiel B.



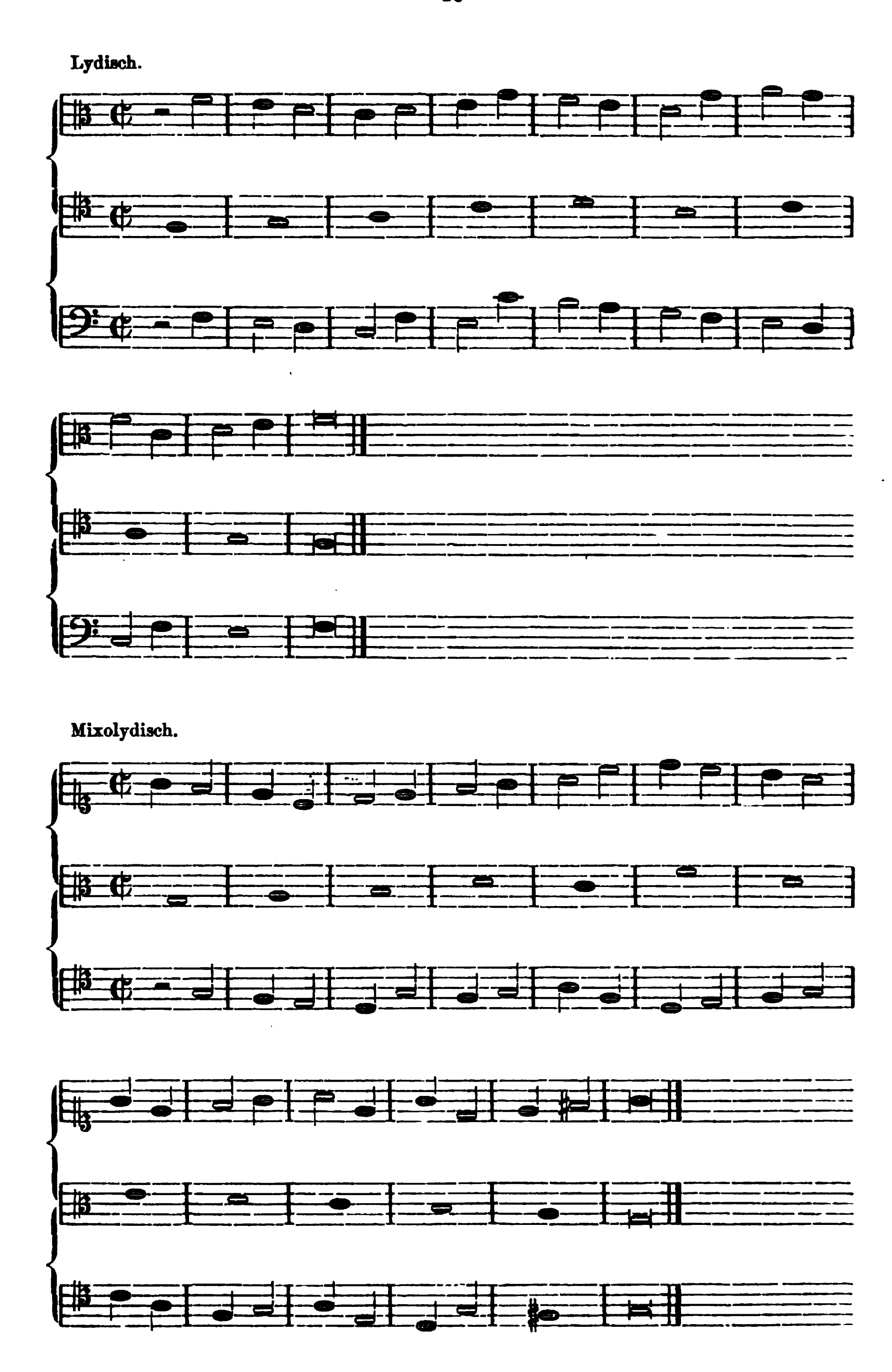
In dieser und der vierten Gattung kann im **Notfalle**, nämlich um die Bewegung in halben oder Viertelnoten nicht unterbrechen zu müssen, ausnahmsweise im Kontrapunkte ein Oktavensprung abwärts gemacht werden.

Beispiele.

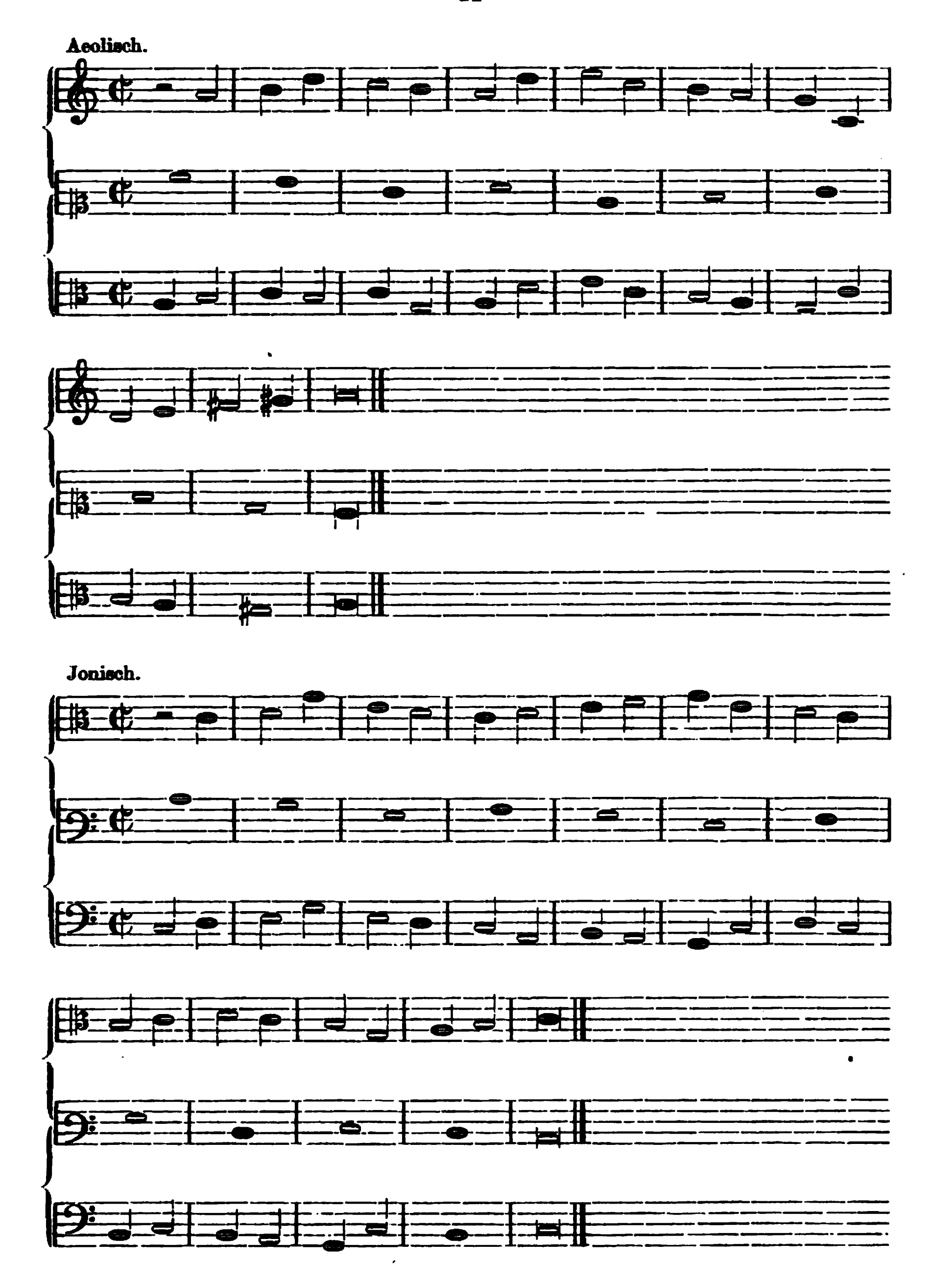



Cf.
8 3 6 3 5 3 4 8 6 3 2 3 6
Cpt.
Cf.
3 5 6 3 3 1
Cpt.
Phrygisch.
M. H.
C. f.

Lydisch.
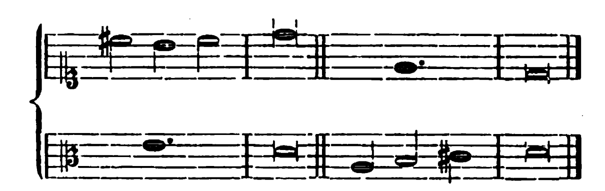


Mixolydisch.


Aeolisch.
Jonisch.
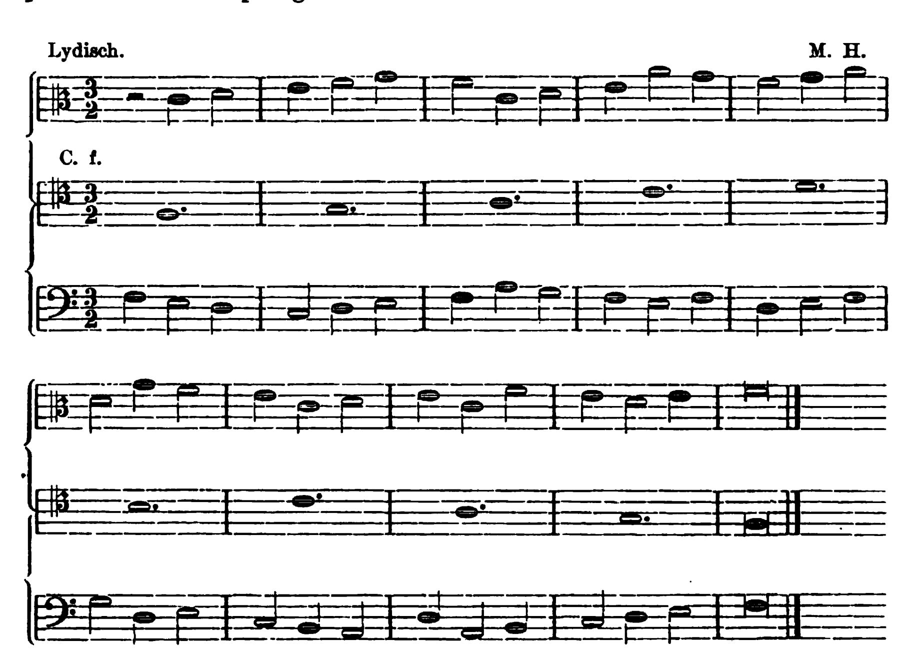
Dritte Gattung.

Drei Noten gegen eine.
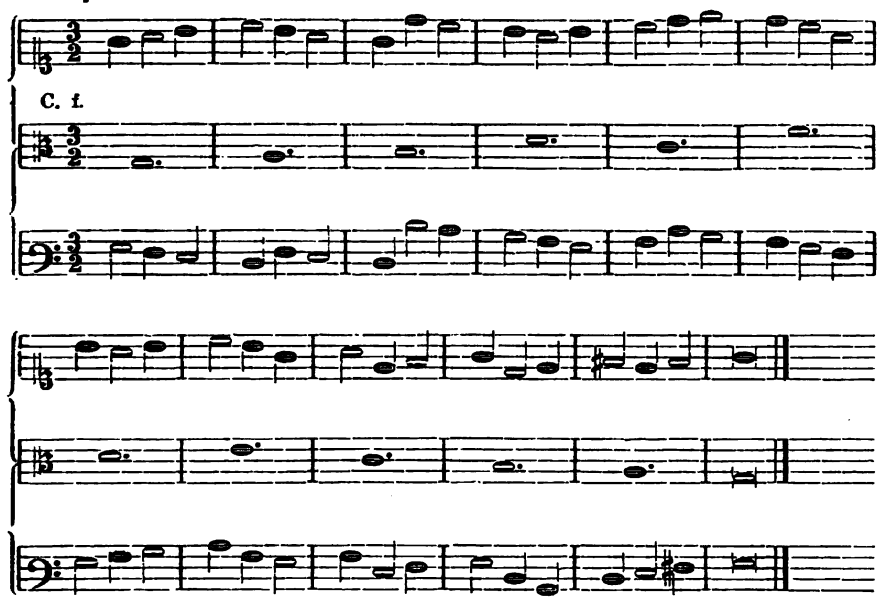
Werden drei Noten gegen eine kontrapunktiert, so muss die auf den Niederschlag treffende Note, wie in der zweiten Gattung, Konsonanz sein; die auf den zweiten und dritten Taktteil zu setzenden Noten können konsonieren, oder stufenweise durchgehend dissonieren. Auch hier kann statt der ersten Note eine Pause stehen; dann aber muss die zweite eine vollkommene Konsonanz sein — nach den bereits bekannten Regeln. Die Kadenz wird am besten in folgender Weise gebildet:



Auch in dieser Gattung sind die vollkommenen Konsonanzen auf den guten Taktteilen mit Vorsicht zu behandeln; es gilt hier dasselbe, was in der zweiten Gattung unter Nr. 3, 4 und 5 gesagt wurde. Der Einklang kann auf den zweiten oder dritten Taktteil treffen, wenn sich der Kontrapunkt nach dem Sprunge in denselben wieder stufenweise zurückwendet.
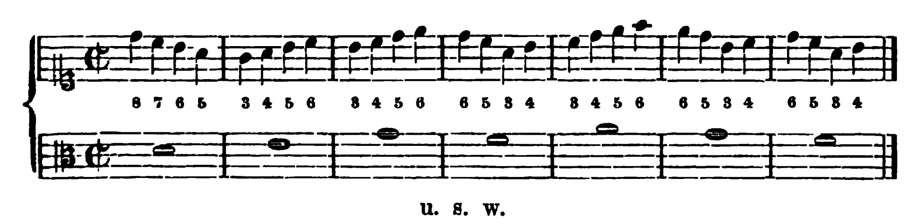






Vierte Gattung.

Vier Noten gegen eine.

1. Zu einem Cantus firmus in ganzen Noten soll ein Kontrapunkt in Viertelnoten gesetzt werden. Sowohl die Note des Niederschlages als die des Aufschlages wird in zwei gleiche Teile zerlegt, von denen dem uns innewohnenden Gefühle entsprechend allemal der erste Teil stärker betont ist als der zweite. Es sind also von den vier auf unsere ganze Note treffenden Viertelnoten die erste und dritte betont und müssen daher konsonieren, während die zweite und vierte Viertelnote Konsonanz oder stufenweise durchgehende Dissonanz sein können. Beispiel:

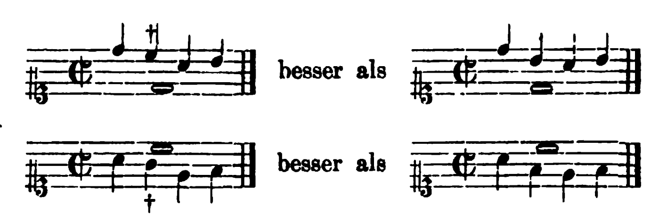


u. s. w.

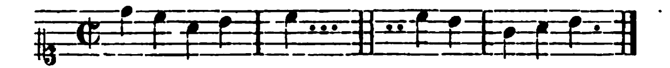
2. Das auf den Niederschlag (Thesis) treffende erste Viertel hat aber ein grösseres Gewicht als das auf den Aufschlag (Arsis) treffende dritte Viertel. Jenes muss daher immer von einer Konsonanz eingenommen werden,

während auf das dritte Viertel ausnahmsweise und nur in Rücksicht auf schöne, fliessende Stimmführung eine Dissonanz gesetzt werden darf.

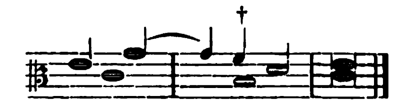
3. Eine Dissonanz auf dem zweiten oder vierten Viertel, welche, anstatt stufenweise durchzugehen, einen Terzensprung abwärts in eine Konsonanz macht, ist die Wechselnote oder Cambiata der älteren italienischen Schule. Soll nämlich eine fallende Melodie in Viertelnoten mit dem dritten Viertel die tiefere Quart erreichen — vom ersten Viertel an gerechnet, — so kann dies nur mit Hilfe eines Terzensprunges geschehen. Diesen Sprung setzt man lieber von dem zweiten zum dritten Viertel als von dem ersten zum zweiten, also von dem unbetonten zu dem betonten Viertel, selbst dann, wenn das zweite Viertel in ein dissonierendes Verhältnis kommt. Diese dissonierende Wechselnote verleiht der Melodie grössern Reiz, als wenn an ihrer Stelle eine Konsonanz stehen würde, wie sich aus den folgenden Beispielen ergibt:
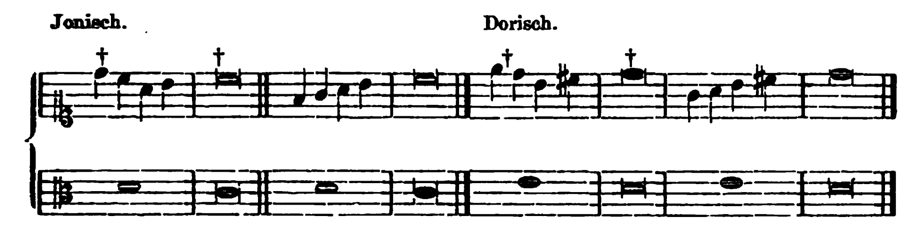


Gewöhnlich bewegen sich die dem Terzensprunge folgenden zwei Viertelnoten wieder stufenweise aufwärts, sodass für die Viertelbewegung sich folgende Figur als feststehend, weil am meisten befriedigend, gebildet hat:



Wenn aber Viertelnoten mit halben Noten gemischt gebraucht werden dürfen, wie es in der sechsten Gattung geschieht, so kann der Wechselnote auch eine halbe Note folgen, wie in folgendem Beispiele:
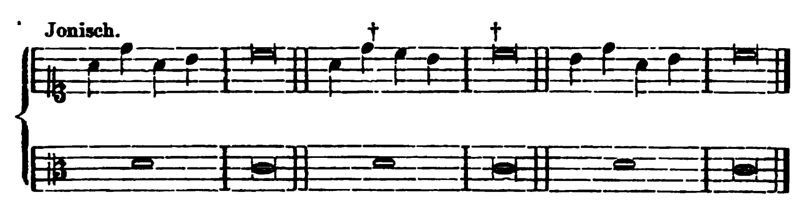


4. Der Anfang der Übungen geschieht nach den bekannten Regeln mit einer vollkommenen Konsonanz; statt der ersten Viertelnote kann eine Pause gesetzt werden. Der Schluss wird am besten auf folgende Weise eingerichtet:
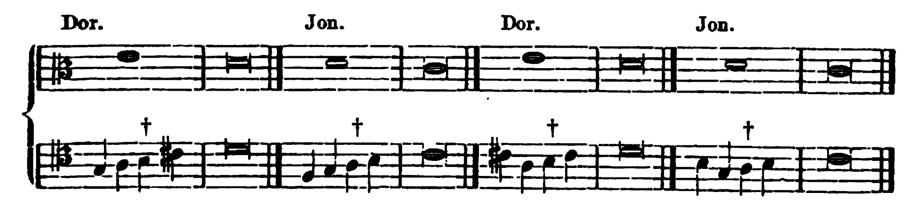


† In dieser mit der Wechselnote gebildeten Art zu schliessen trifft auf den guten Taktteil der beiden letzten Takte die vollkommene Konsonanz der Oktave, was zur Kadenz erlaubt, aber im Verlaufe des Gesanges zu vermeiden ist.

Auch folgende Arten zu schliessen sind gut:



† Hier gilt, was oben bemerkt wurde.

Liegt der Cantus firmus in der Oberstimme, so kann im vorletzten Takte die Viertelbewegung nur nach den folgenden Beispielen beibehalten werden, in welchen auf das dritte Viertel eine ausnahmsweise gestattete Dissonanz kommt:
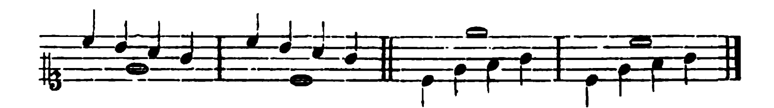


5. Bei dieser Notengattung ist es selbstverständlich, des fliessenden Gesanges und der leichteren Ausführbarkeit wegen mehr stufenweise als sprungweise zu gehen.
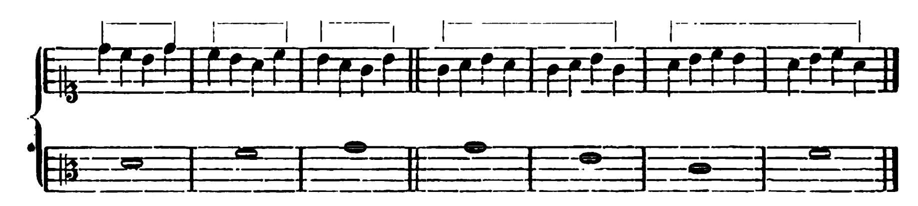
6. Nach den bereits bekannten Grundsätzen (S. 17) sind sich wiederholende Notengruppen, ob sie nun aus einem oder mehreren Takten bestehen, zu verwerfen. Beethoven sagt in seinen Studien*) (pag. 94): „Wohl hüte man sich auch vor Eintönigkeit (Monotonia), nämlich, einer Wiederholung derselben Noten in zwey aufeinander folgenden Tacten, welchen Uebelstand selbst eine veränderte Grundstimme nicht beseitigt.“ z. B.

---

*) Herausgegeben von Ritter von Seyfried. Wien, J. Hasslinger.
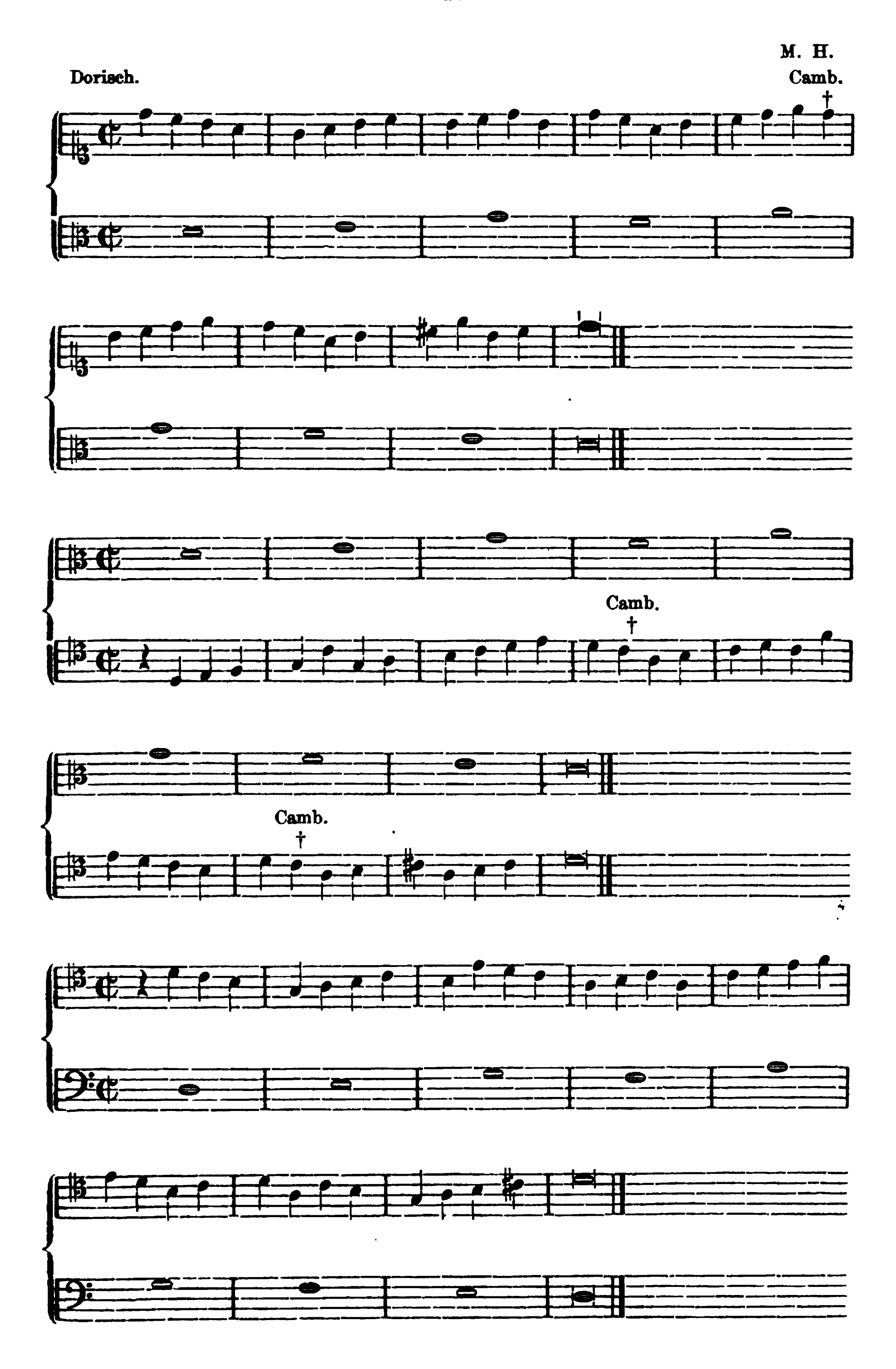


Aber selbst wenn derartige Figuren sich auf verschiedenen Tonstufen wiederholen, so bleiben sie doch einförmig und eintönig wie die folgenden Beispiele zeigen:
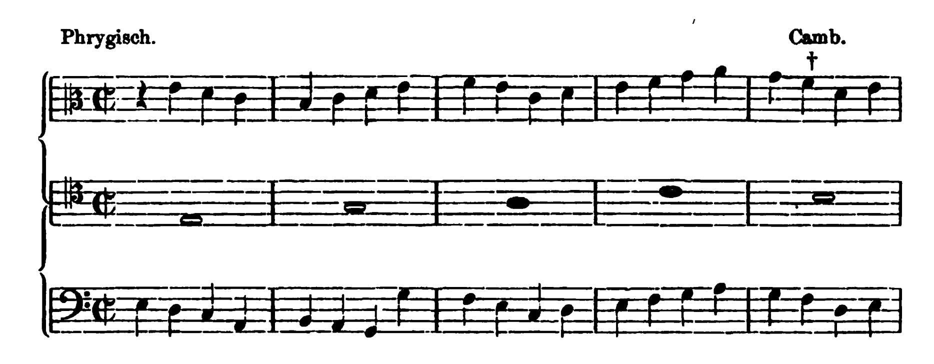


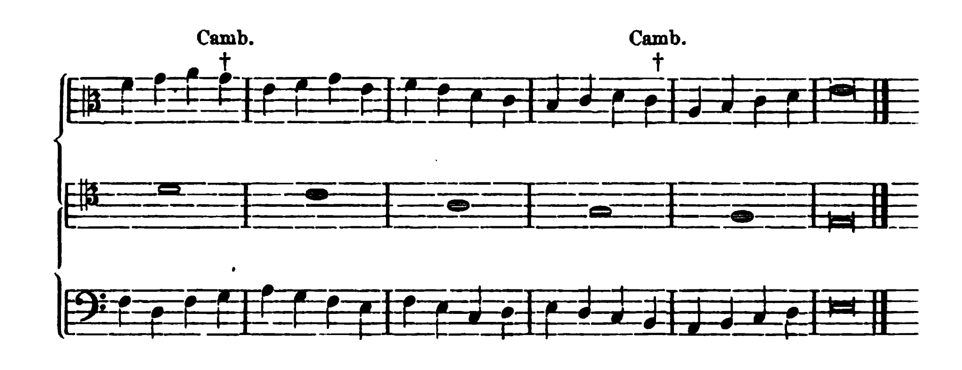
Beispiele.
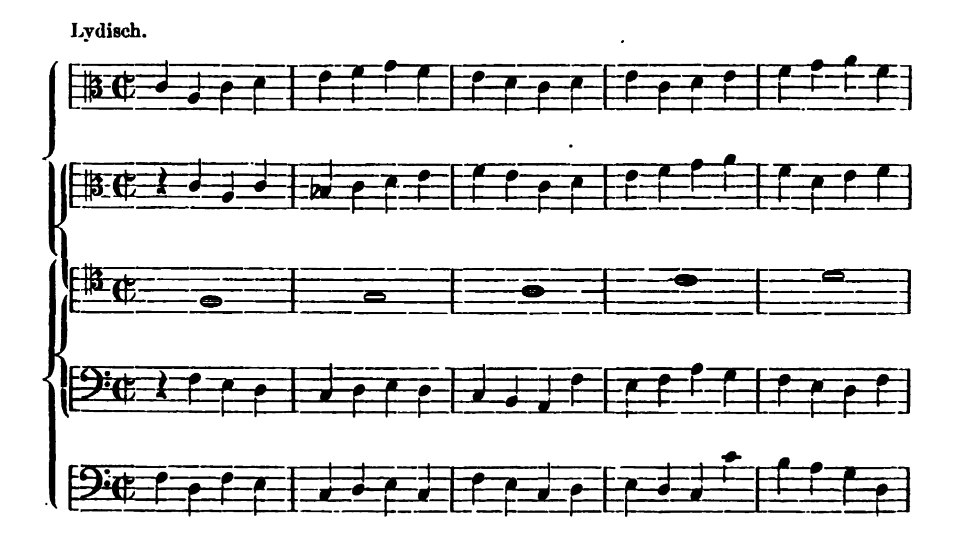
Lydisch. J. Fux, Grad. ad Parnassum.
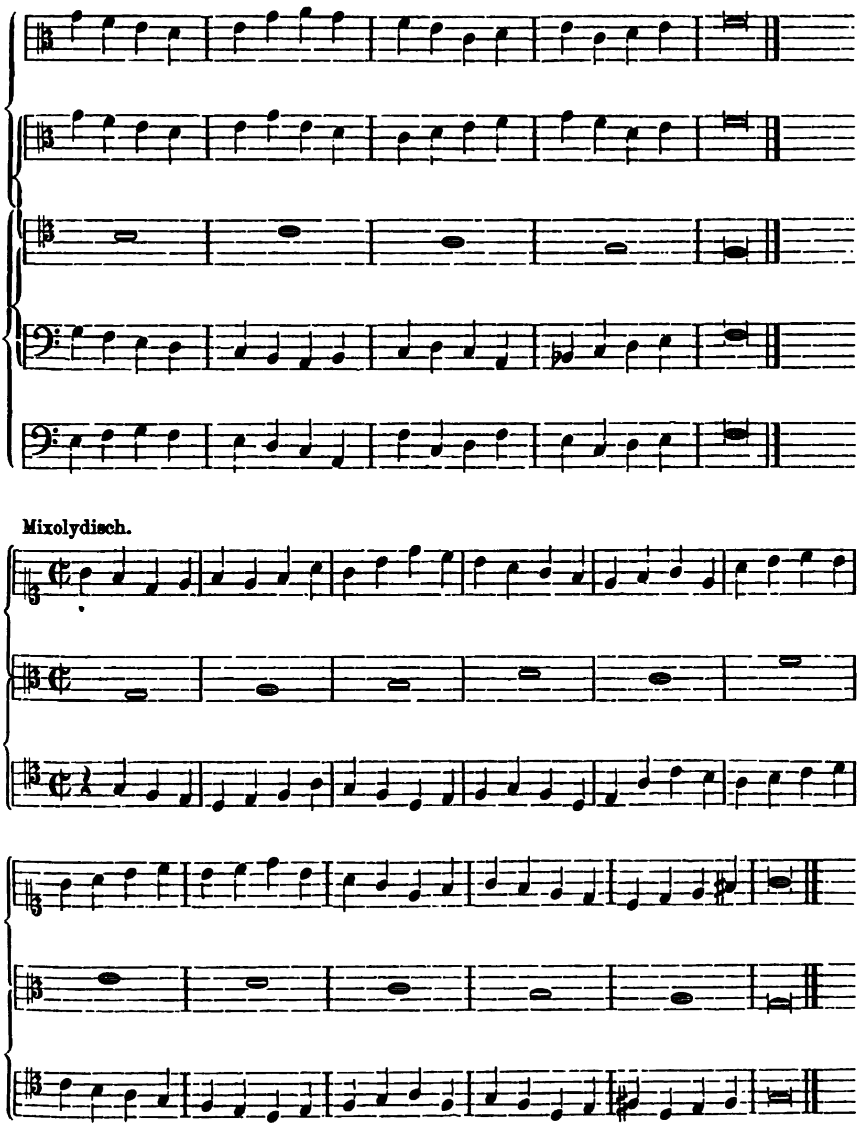


M. H.
Dorisch.
Camb.
Camb.
Camb.


Phrygisch.
Camb.


Camb.
Camb.


Lydisch.



Bemerkung. Im dreigeteilten Takte wird mit 6 Noten gegen eine nach denselben Regeln und Licenzen verfahren, wie im zweigeteilten Takte mit 4 Noten gegen eine.

Fünfte Gattung.

Synkope.

1. Unter Synkope verstehen wir die Bindung einer Note auf schwerem Taktteil an die Note auf dem vorhergehenden leichten Taktteil, also Bindung von Thesis an die vorhergehende Arsis.

2. Folgende Merkmale kennzeichnen die Synkope:

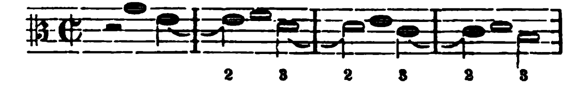
a) die rhythmische Veränderung, indem durch das Verschmelzen der Note auf sonst betonter Thesis mit der unmittelbar vorhergehenden auf Arsis in eine Note die Betonung auf den Beginn dieser zusammengezogenen Note, also auf den leichten Taktteil kommt. Dieses rhythmischen Gewichtes wegen, welches der leichte, die Bindung vorbereitende Taktteil erhält, muss die auf ihn fallende Note konsonieren.

b) Die gebundene Note auf Thesis ist als Verzögerung des Eintrittes der nächsten Note auf Arsis anzusehen. Diese Verzögerung kann Konsonanz oder Dissonanz sein. Als Konsonanz kann sie sich nach den bekannten Regeln frei bewegen; als Dissonanz aber muss sie sich stufenweise abwärts in eine Konsonanz auflösen.
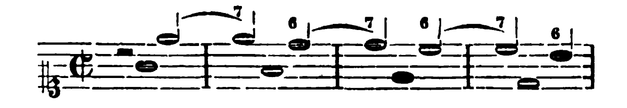
c) Während die Dissonanz in den vorhergehenden Gattungen nur auf leichtem Taktteile mehr zufällig als Verbindung zweier Konsonanzen zu stehen kam, hat sie als Synkope das Recht, auf dem sonst schweren Taktteil sich geltend zu machen. Dadurch gewinnt sie eine viel höhere Bedeutung: ihr spannendes Verhältnis wird auffallender, sie tritt mit den andern zugleich mitklingenden Tönen in Widerspruch, der nur durch die Rückkehr in ein konsonierendes Verhältnis beseitigt und — wie MARX treffend sagt, ausgesöhnt wird.*) (Auflösung der Dissonanz.)

3. Weil die Verschiedenheit der Stimme in den unvollkommenen Konsonanzen mehr zum Ausdrucke kommt als in den vollkommenen, so sind auch jene dissonierenden Bindungen die besseren und schöneren, welche eine Auflösung in die Terz und Sexte gestatten. Dahin gehören:

a) die in der Unterstimme gebundene Sekunde, deren Auflösung die Terz ist:
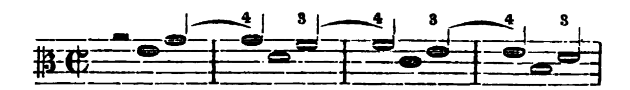


b) die Umkehrung der Sekunde, nämlich die in der Oberstimme gebundene Septime, welche in die Sexte aufgelöst wird:



*) Porro cum Dissinantiae hoc loco non accidentaliter, vel per diminutionem, quemadmodum in praecedentibus Speciebus, sed substantialiter, et in Thesi veniant, neque ex se, utpote auribus inimicae quidquam grati exhibere valeant, amoenitatemque suam a Consonantia continuo sequente, in quam resolvuntur, participare necesse sit, quapropter etc. . . . (FUX, Gradus ad Parnassum, Viennae, 1725. pg. 70.)

c) die in der **Oberstimme gebundene Quart** mit der Auflösung in die **Terz**:



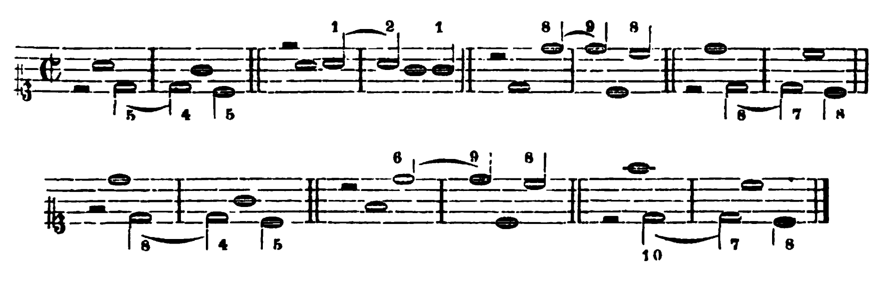
In vollkommene Konsonanzen werden aufgelöst und zwar

a) in die **Quinte** die in der **Unterstimme gebundene Quarte**; als übermässig ist sie im zweistimmigen Satze zu meiden.

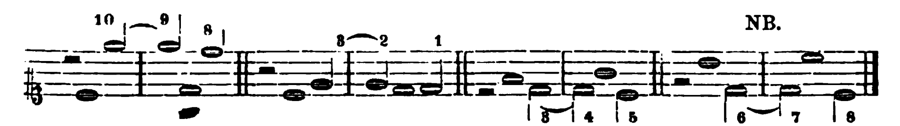
b) in den **Einklang** die in der **Oberstimme gebundene Sekunde**;

c) in die **Oktave** die gleichfalls in der Oberstimme gebundene None und ihre Umkehrung, welches die in der Unterstimme gebundene Septime ist.

Diese Bindungen können jedoch nur dann Anwendung finden, wenn sie mit der nicht gebundenen Stimme sich in Gegenbewegung befinden; denn bei gerader Bewegung würden die verbotenen Quinten- und Oktavenfortschreitungen durch die Bindung nur verzögert, aber nicht aufgehoben: Daher ist fehlerhaft:



Dagegen ist erlaubt:

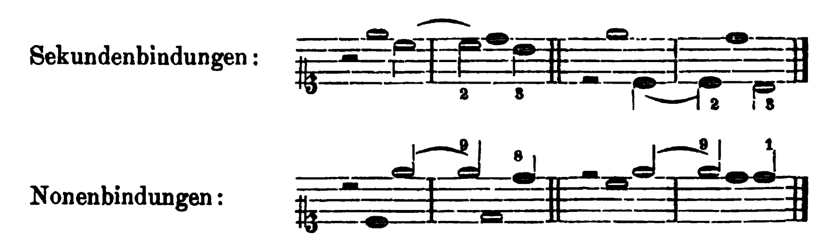


Doch sollen auch diese Bindungen nur ausnahmsweise und durch gute Stimmführung motiviert im zweistimmigen Satze gebraucht werden.
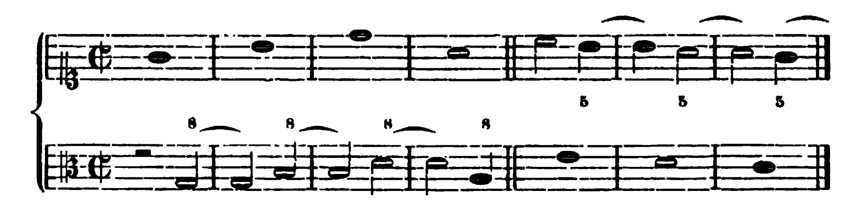
NB. Die in der Unterstimme gebundene Septime wird ihres harten Klanges wegen am besten ganz gemieden.

Die in den Einklang sich lösende Sekunde ist, wie die obigen Beispiele zeigen, sonst nichts, als die um eine Oktave tiefer gesetzte None; daher wird sie auch None genannt; ebenso ist die in der Unterstimme gebundene None, welche sich in die Dezime auflöst, eine sich in die Terz auflösende Sekunde zu nennen; also ist nicht die Entfernung der

Stimmen, sondern das Intervall der Auflösung auch massgebend für die Benennung. Daher sind

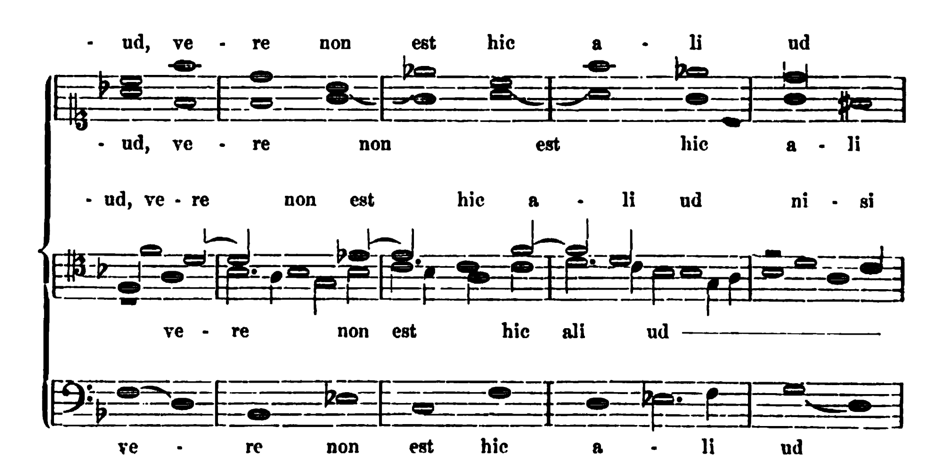


4. Weil die Bindung als eine Verzögerung des Eintrittes der nächsten Note anzusehen ist, entstehen auch fehlerhafte Fortschreitungen, wenn dieselbe vollkommene Konsonanz auf dem leichten Taktteile sich öfters nacheinander wiederholt, wie folgende Beispiele zeigen:

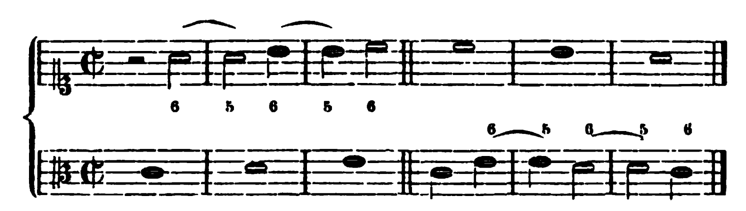


Doch wird durch die Bindung die fehlerhafte Fortschreitung gemildert, so dass eine derartige Führung der gebundenen Stimme, wenn sie sich nicht wiederholt, erlaubt werden kann.

In mehrstimmigen Sätzen kann auch eine Folge derartiger nachschlagender Oktaven von guter Wirkung sein. Imposant wirkt z. B. das „praeparatio" im 8stimmigen Tui sunt coeli von ORLANDUS LASSUS. Vgl. ferner folgende Stelle aus N. IX der 12 Motetten von M. HALLER:
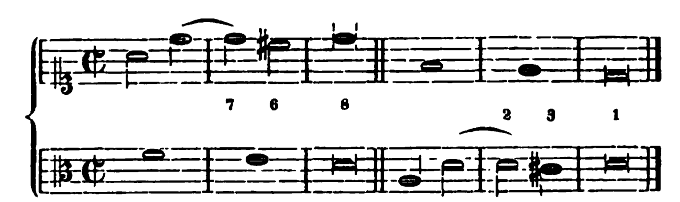


Auf den guten Taktteilen können sich aber gebundene Quinten wiederholen, eben weil dadurch nur die nächsten daraus folgenden Sexten verzögert werden.



Doch hören sich solche Bindungen aufsteigend besser an als abwärtsgehend. Sie überhaupt oftmals anzuwenden verbieten die bekannten Grundsätze über die Melodie. Denn auch die gebundene Stimme soll durch möglichst reiche Abwechslung ihrer Intervalle eine anmutig schöne Melodie geben.
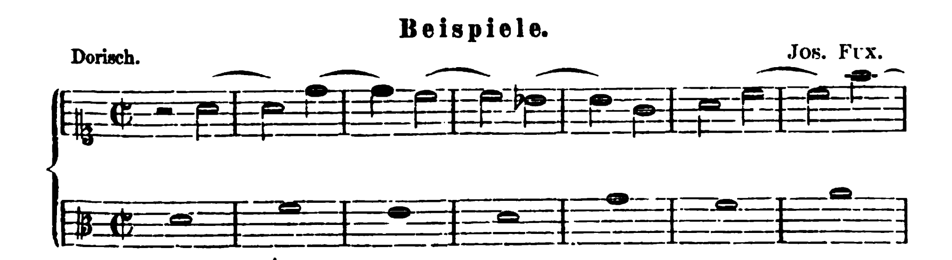
5. Der Anfang der Übungen kann, wie in der zweiten Gattung, mit einer Pause gemacht werden. Die auf dem Aufschlag einsetzende Stimme muss dann mit der ersten Note des Cantus firmus eine vollkommene Konsonanz bilden. — Die Bindung soll nur dann unterbrochen werden, wenn die Schönheit des Gesanges und der Stimmführung es fordern; aus dem gleichen Grunde kann der Einklang bisweilen gesetzt werden, und zwar auf Thesis oder Arsis.

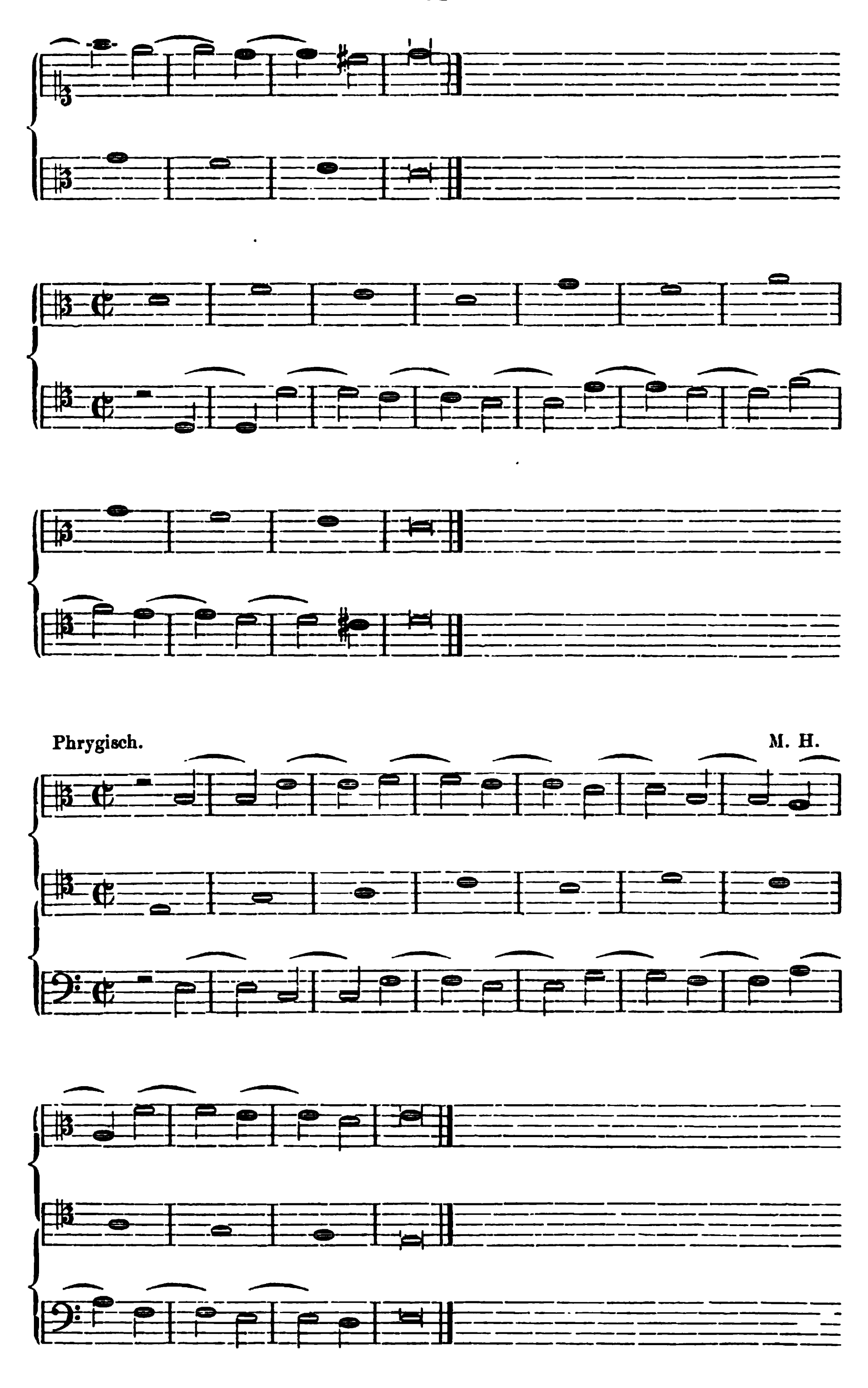
6. Der Schluss ist allemal mit einer Bindung herzustellen, und zwar ist der aufwärtssteigende Leitton im vorletzten Takt die Lösung der Septime oder der Sekunde:
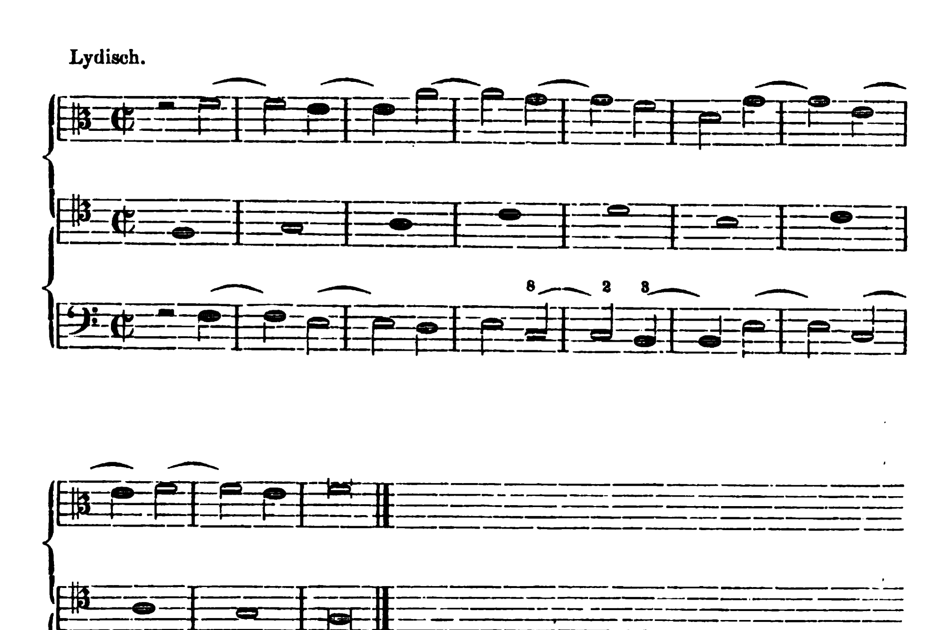


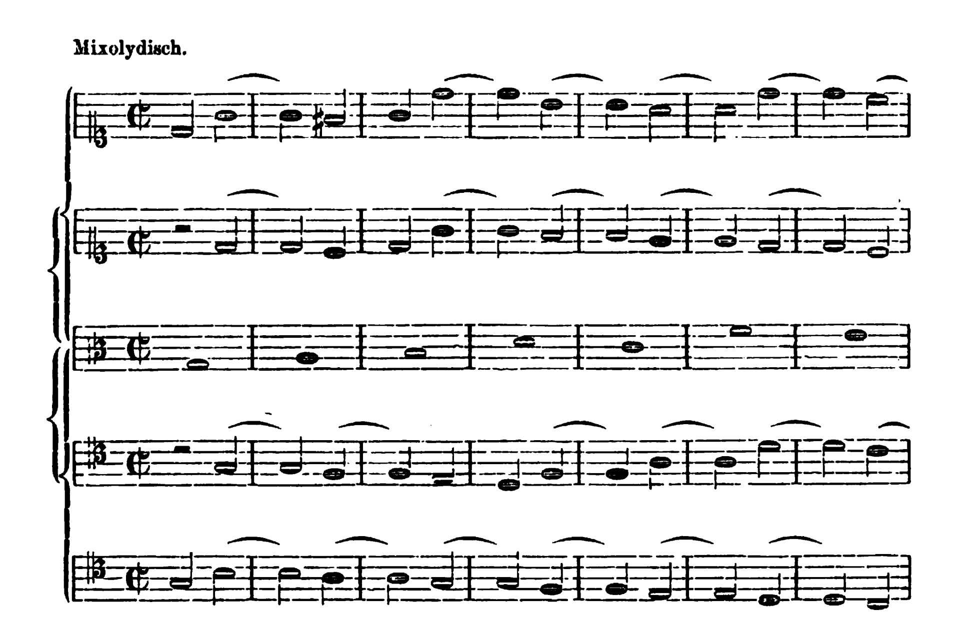
Um diese normale Kadenz mit Synkope bilden zu können, sollen nur solche Cantus firmus verwendet werden, welche durch Terz und Sekunde zur Tonika abwärtsgehen.

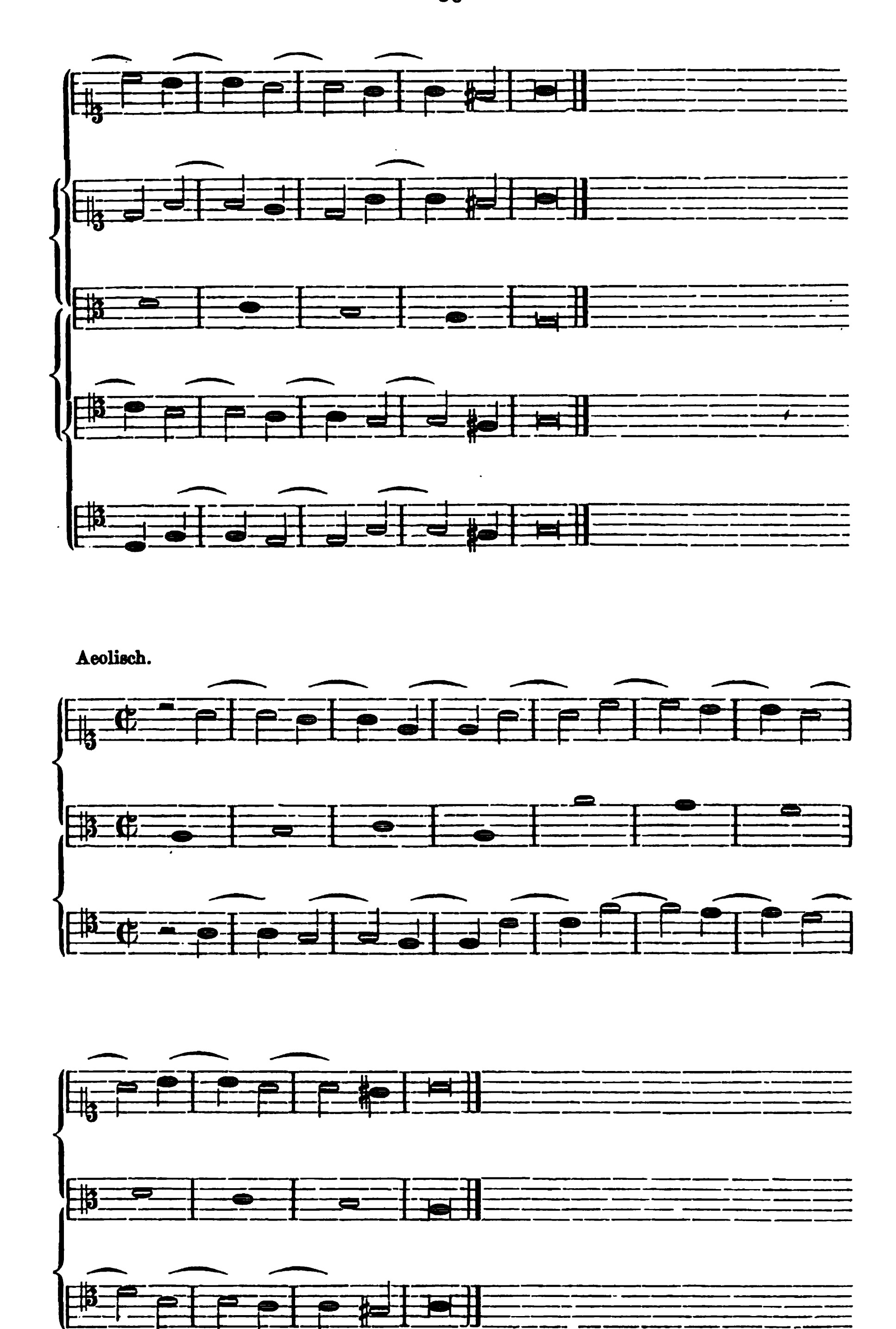
Beispiele.




Phrygisch.
M. H.
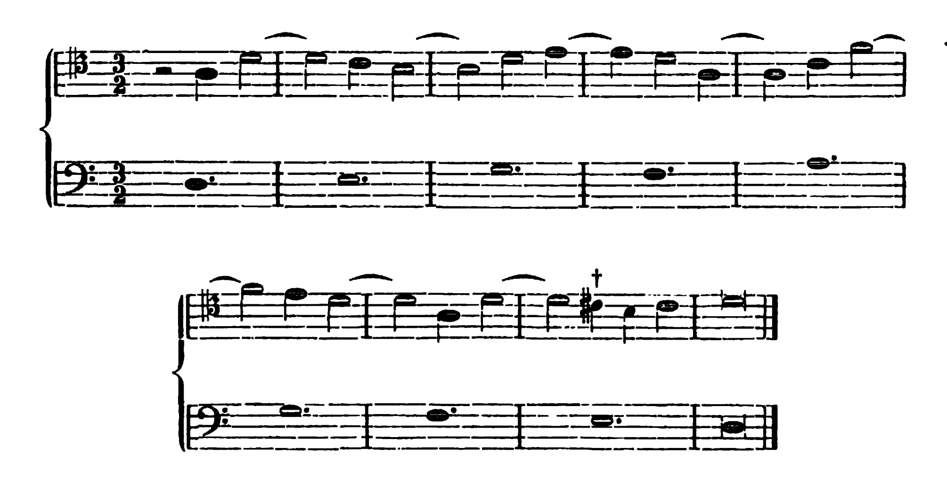

Lydisch.


Mixolydisch.
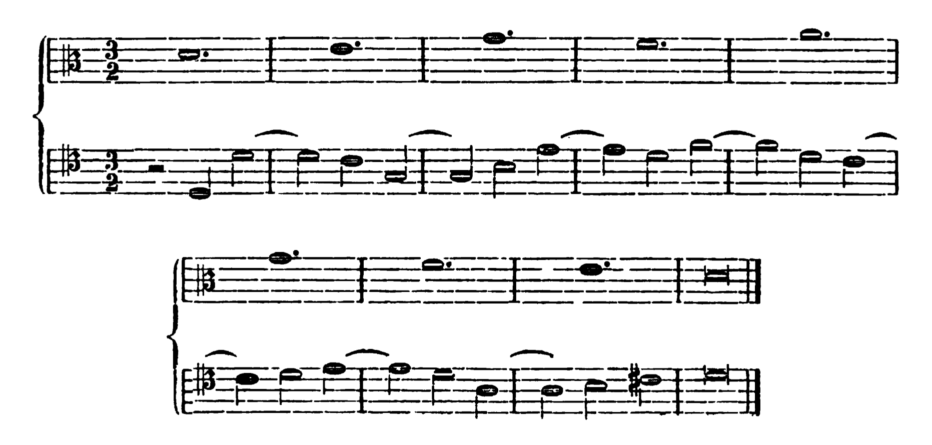

Aeolisch.

Jonisch.

7. Im dreiteiligen Takte wird die erste Note an die vorhergehende auf dem dritten Taktteil gebunden, wie im zweiteiligen Takte; die Auflösung ist immer die zweite Note, die dritte Note allemal die Vorbereitung. Beispiel:



† Über diese Art der Auflösung vgl.: Sechste Gattung, No. 2.

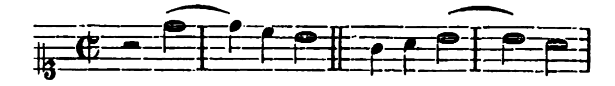


Sechste Gattung.

Gemischte Noten.

Der Kontrapunkt mit „gemischten Noten" bewegt sich in den verschiedenen Notengattungen nach dem freien Ermessen des Komponierenden. Er heisst auch der „verblümte Kontrapunkt, (Contrapunctum floridum) weil in solchem allerley Zierrathen, fliessende Bewegungen, und verschiedene Veränderungen, des Gesanges wegen, wie in einem Blumengarten vorhanden sein müssen". (Fux, Grad; übersetzt von Lorenz Mizler.)

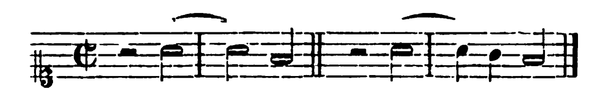
1. Für die Bearbeitung dieser Gattung sind vor allem jene Grundsätze und Gesetze massgebend, welche in der Abhandlung von der „Melodie" No. 4 (S. 18) über die Anwendung der Viertelnoten und über die Bindungen verschiedener Notengattungen aufgestellt wurden: dass nämlich auf den guten Taktteil nur dann zwei Viertelnoten gesetzt werden dürfen, wenn das erste davon an eine vorhergehende halbe Note gebunden ist, oder eine Synkope sofort nachfolgt:



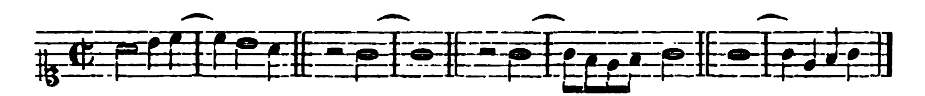
oder auch, wenn schon eine Viertelnote unmittelbar vorausgeht oder nachfolgt:
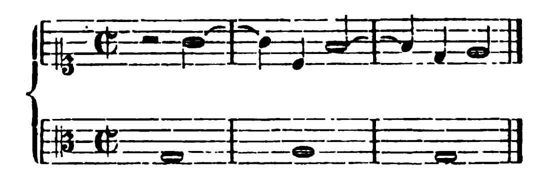


dass ferner an eine halbe Note wieder eine halbe oder eine Viertelnote gebunden werden darf:
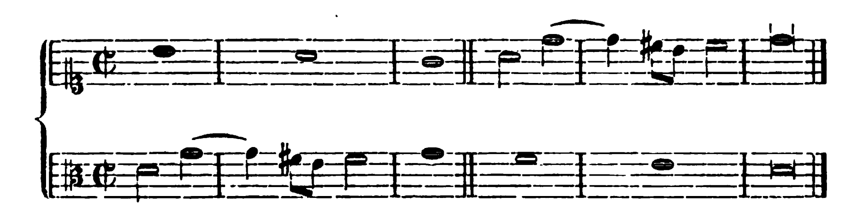


Dagegen sind folgende Bindungen rhythmisch schlecht:



2. Die Auflösung der Dissonanz kann in dieser Gattung des Kontrapunktes auch unterbrochen oder verziert werden. In beiden Fällen wird die gebundene dissonierende halbe Note geteilt, und zwar im ersteren Falle in zwei Viertelnoten, von denen das erstere gebunden ist, das zweite aber einen Sprung in ein tiefer gelegenes konsonierendes Intervall macht:

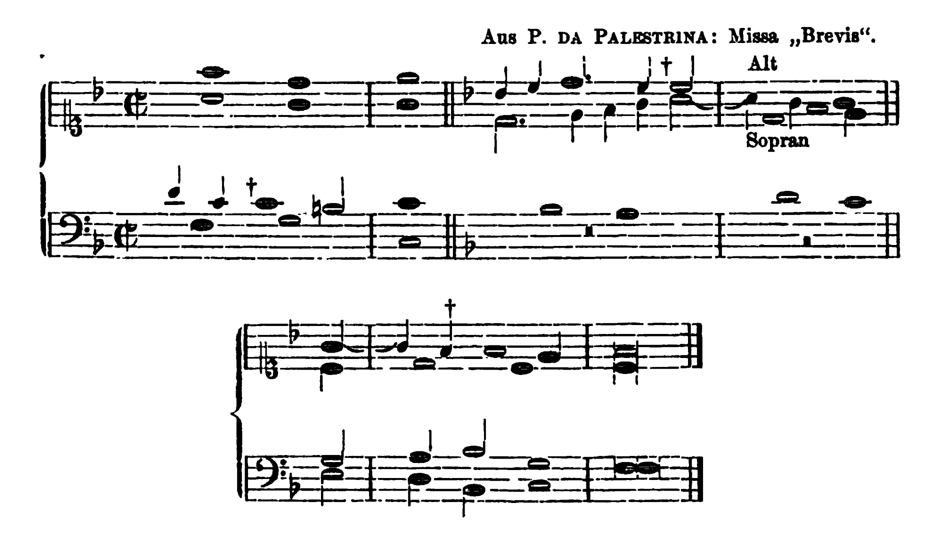


Im zweiten Falle bleibt das erste Viertel auch gebunden, das zweite aber zerfällt in zwei Achtelnoten, von denen die erste die Auflösung schon berührt, bevor sie wirklich eintritt, in folgender Weise:
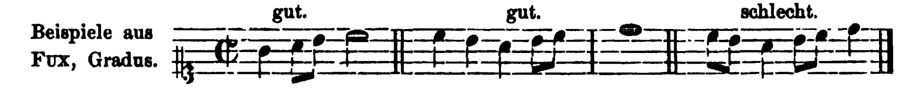


Das zweite Achtel darf hier als Nebennote gebraucht werden. In beiden Fällen bleibt jedoch immer die halbe Note auf schlechtem Taktteile die wirkliche Auflösung der Dissonanz.

3. Häufig wird eine auf den guten Taktteil treffende halbe Note, sie mag gebunden sein oder nicht — in zwei Viertel zerlegt, von denen das zweite eine Stufe abwärts in den Ton der folgenden Note fällt und so den wirklichen oder scheinbaren Auflösungston um ein Viertel früher anschlägt, als er der Regel nach eintreten soll. Gewöhnlich bereitet die den Vierteln folgende Note eine Bindung vor. Beispiele:
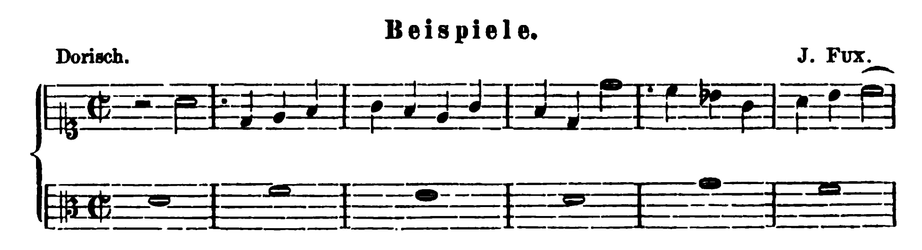


Der Zweck dieser Tonwiederholung ist, um dem Sänger gute Gelegenheit zum Atmen zwischen den beiden gleichtönenden Noten*) und wohl auch der Auflösung einige Bewegung zu geben.

4. Des fliessenden Gesanges wegen können bisweilen in dieser Gattung auf den relativ leichten Taktzeiten, also statt des 2. oder 4. Viertels stufenweise verbindende Achtelnoten verwendet werden.

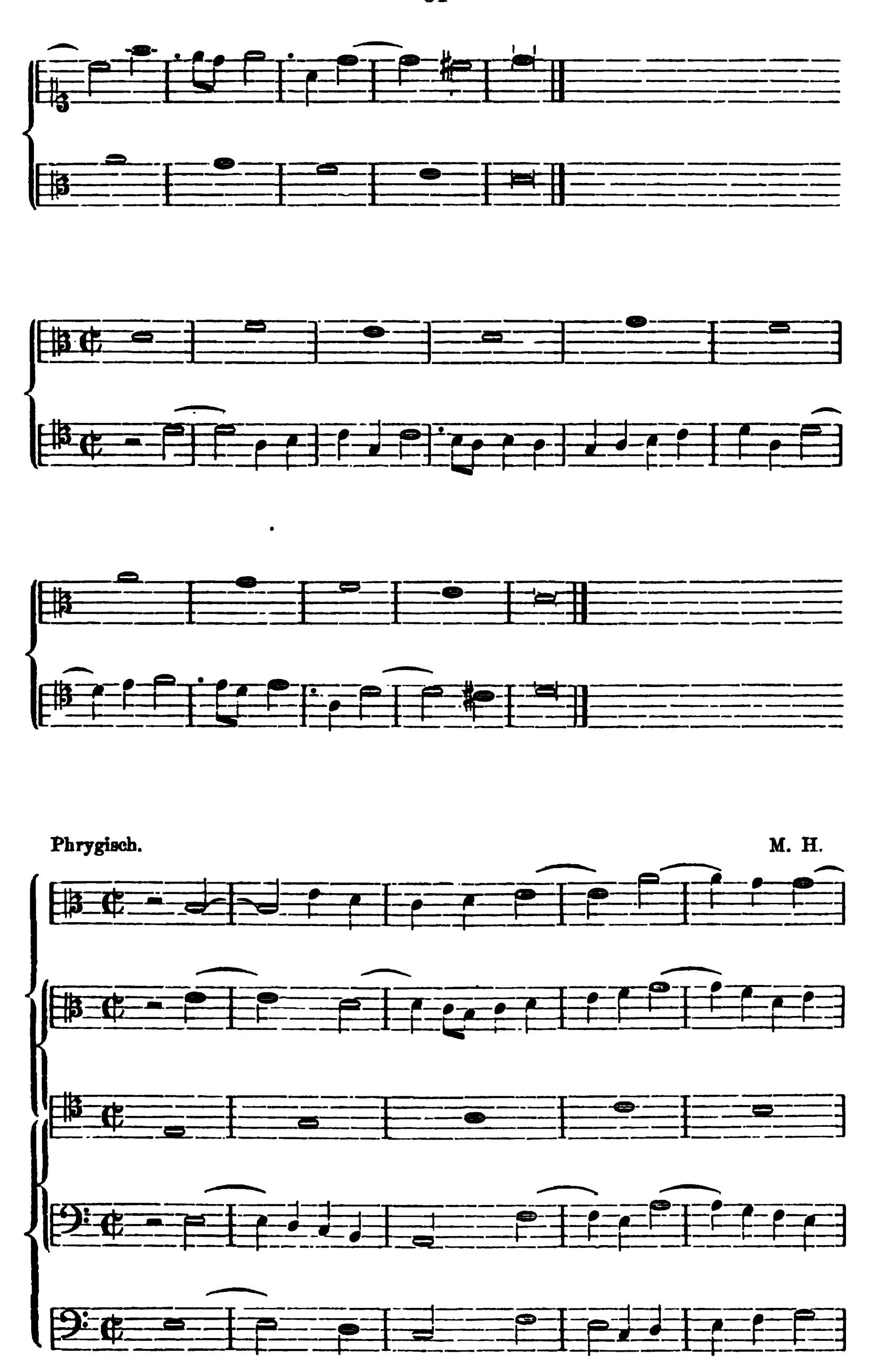


5. Jede Wiederholung derselben melodischen Figur ist, wie schon öfter erwähnt wurde, zu vermeiden. Der Schüler bemühe sich, dem Kontrapunkte bei rhythmisch möglichst reicher Abwechslung natürlichen Fluss zu verleihen, von der Ruhe zur Bewegung überzugehen und nach lebhafterer Bewegung wieder Ruhe eintreten zu lassen.
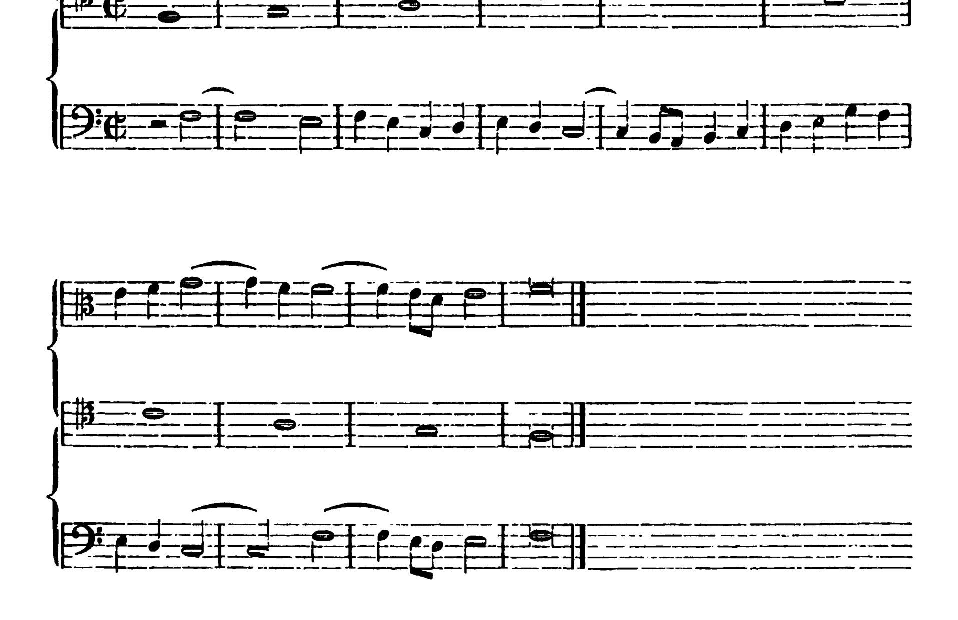
Beispiele.
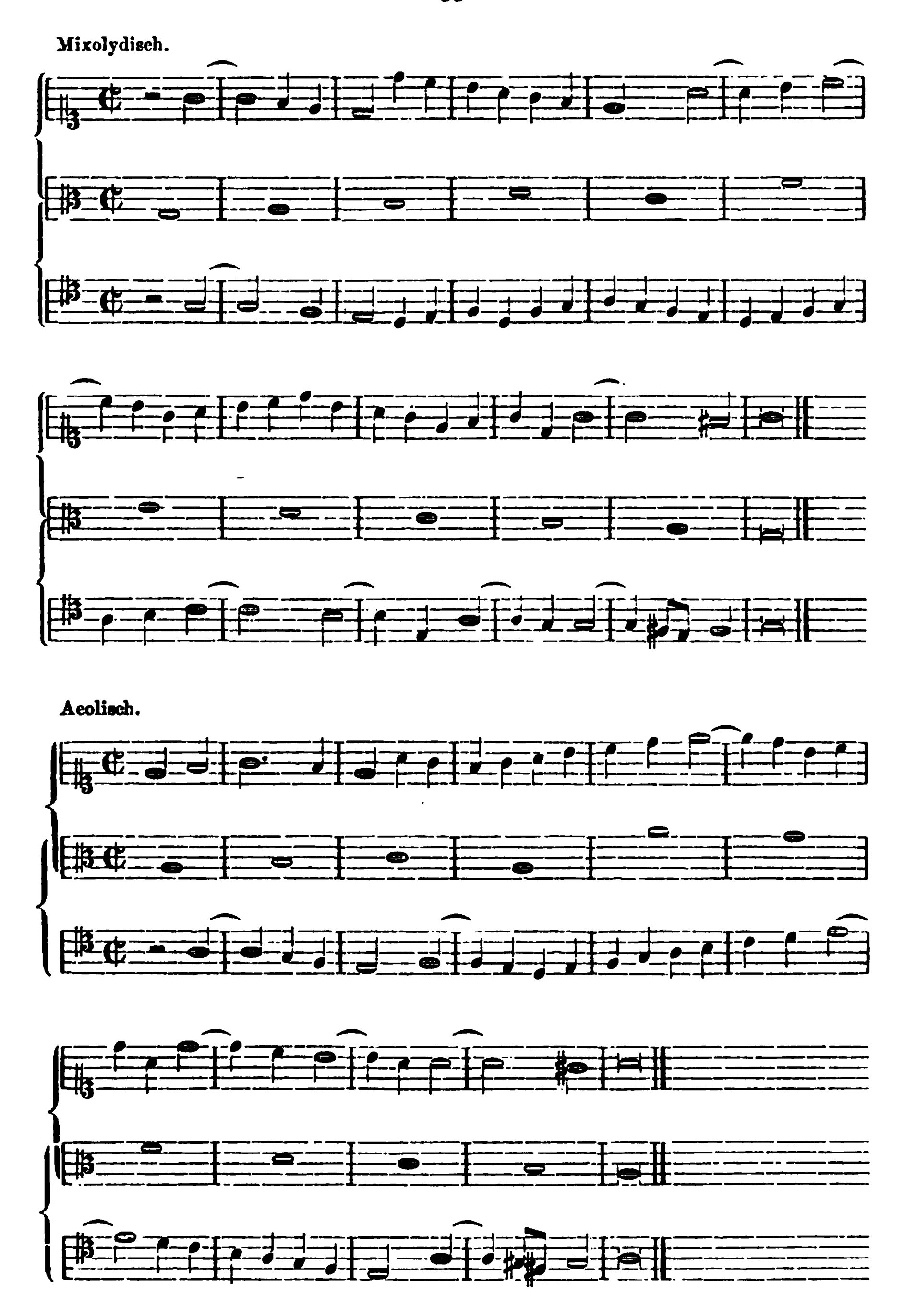


*) STOCKHAUSEN widerspricht in seiner Gesangsmethode dieser Ansicht und meint, die zweite Note auf gleicher Tonhöhe sei mit dem Spiritus asper in angehauchter Vokalisation vorzutragen.


Phrygisch.
M. H.

Lydisch.



Mixolydisch.



Aeolisch.

Der dreistimmige Satz.

Erste Gattung.

Note gegen Note.

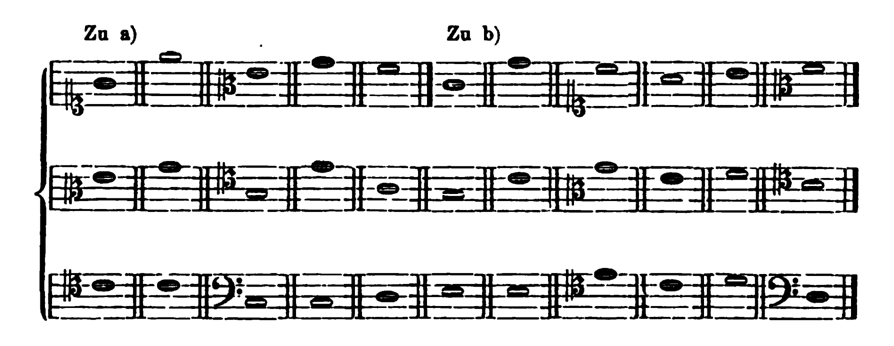
1. Im dreistimmigen Satze sind die Melodien so zu führen, dass sie in möglichst vielen Dreiklängen zusammentreffen.

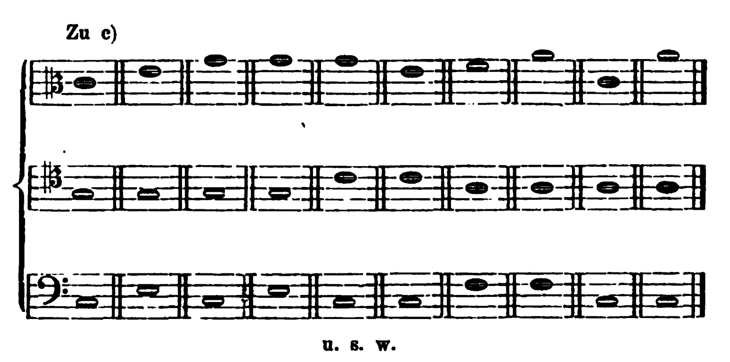
2. Folgende Zusammenklänge sind erlaubt:

a) Der grosse und der kleine Dreiklang.

b) Ein Grundton mit Terz und Sexte — also die erste Umkehrung des grossen, kleinen und verminderten Dreiklanges.

c) Die im zweistimmigen Satze erlaubten Zusammenklänge mit Verdoppelung durch die Oktave eines Tones.





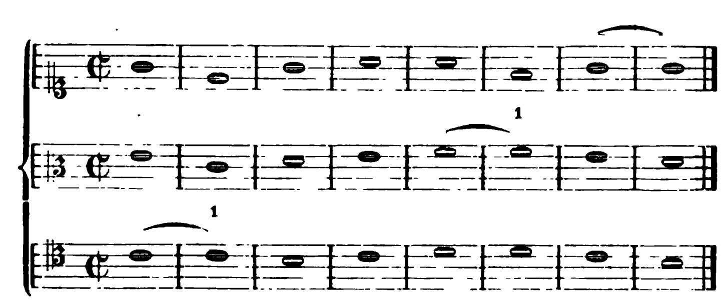
u. s. w.

Die erste Umkehrung des Dreiklanges, Grundton, Terz und Sexte, ist der Sextaccord der Harmonielehre; seine beiden Oberstimmen bilden das Intervall einer Quart oder Quint; im verminderten Dreiklange ist diese Quart übermässig, ihre Umkehrung, die Quinte vermindert. Die Quart

zwischen den beiden Oberstimmen wird im drei- und mehrstimmigen Satze wie eine unvollkommene Konsonanz behandelt.

3. Das Intervall der Quarte zwischen den beiden Unterstimmen ist allemal Dissonanz. Es kann also der sogenannte Quartsextaccord der Harmonielehre im strengen Satze nicht verwendet werden.

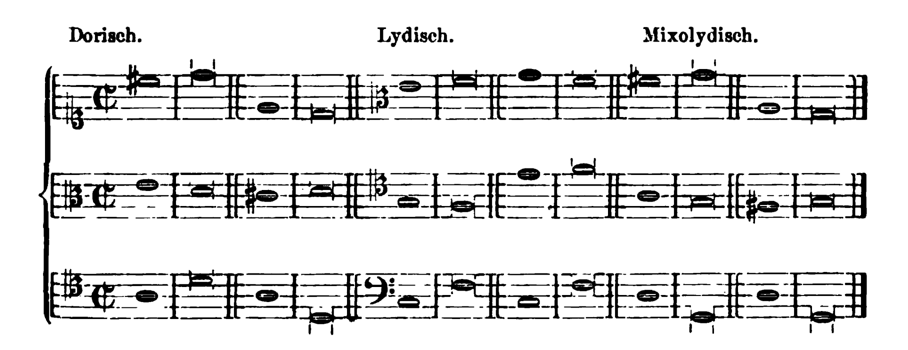
4. Es kann auch eine Verdoppelung durch den Einklang stattfinden, wenn dieser durch die Seitenbewegung entsteht und sodann die den Einklang bildenden beiden Stimmen stufenweise in Gegenbewegung auseinandergehen. Z. B.



5. Der Anfang der Übung wird mit dem Dreiklange auf der Tonika oder auch nur mit vollkommenen Konsonanzen gemacht.

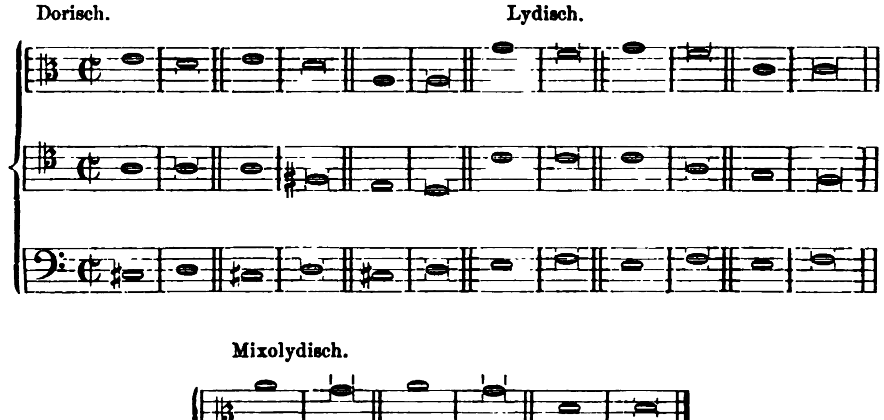
6. Bei Bildung der Schlusskadenz ist folgendes zu bemerken: Zwei Stimmen bilden immer die normale Kadenz durch die beiden Leittöne, wie im zweistimmigen Satze.
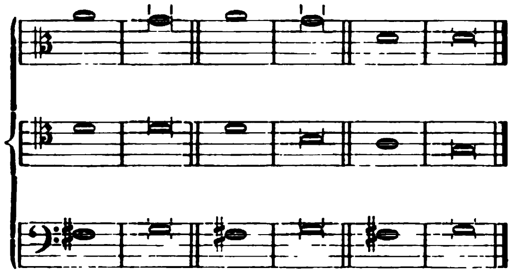
a) Sind diese beiden Leittöne in den Oberstimmen, so steigt oder fällt die Unterstimme von der Quinte der Tonart in die Tonika.



b) Liegt der aufwärtssteigende Leitton in der Unterstimme, so hat eine der beiden Oberstimmen den abwärts steigenden Leitton, die
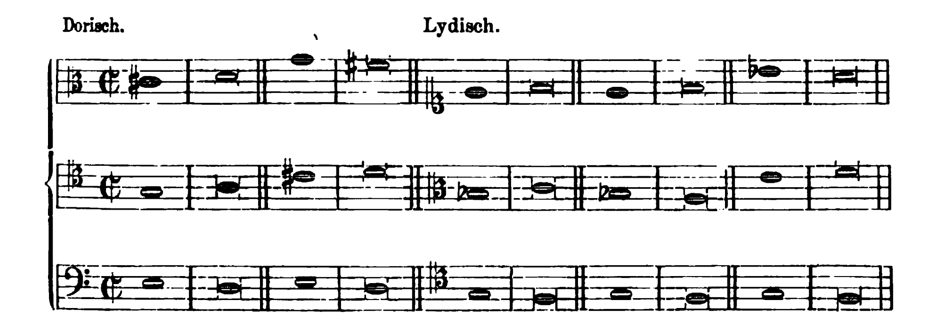
andere aber nimmt im vorletzten Takte die Quinte*) der Tonart ein und bleibt auf derselben liegen oder sie fällt in die Terz der Tonart; des vollkommenen Schlusses wegen muss in der dorischen und äolischen Tonart diese Terz durch ein ♯ erhöht werden:
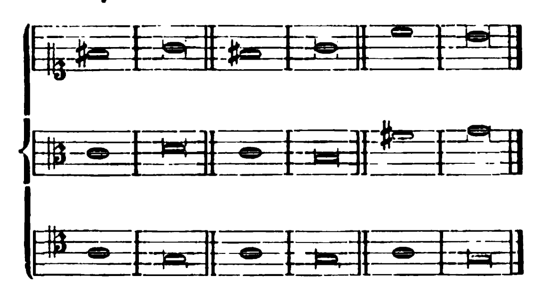




c) Wenn aber die Unterstimme durch den abwärtssteigenden Leitton zur Tonika geht, so erhält jene Stimme, welche den aufwärtssteigenden Leitton nicht hat, im vorletzten Takte die Quarte der Tonart; diese wird dann in der Mittelstimme entweder in die Quinte oder die grosse Terz geführt; in der Oberstimme kann sie nur in die Terz geführt werden, um Quintenparallelen mit der Mittelstimme zu vermeiden.

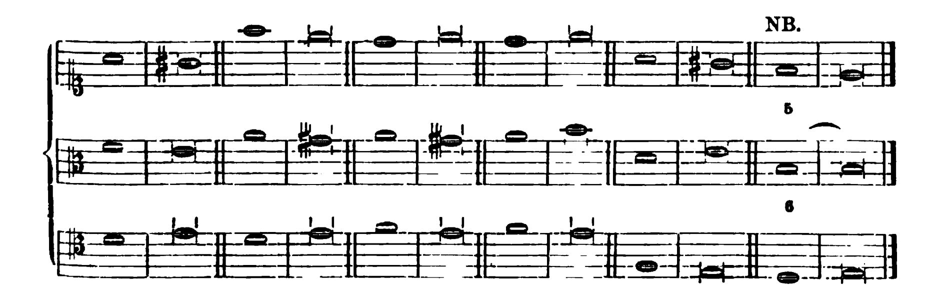
*) Die Kadenz wird im Verlaufe des Tonstückes selten terzenlos gebildet, desto öfter der letzte Schluss. Der Grund dieser Eigentümlichkeit lag in der „Generalregel“, welche TINCTORIS den übrigen voranstellt: „jeder Kontrapunkt müsse mit einer vollkommenen Konsonanz beginnen und enden.“ Die zum Schlusse leer ausklingende Quinte hat etwas Eigenes, Erhabenes, fast Schauerliches — es ist wie ein Blick in die Tiefen des Nachthimmels, wie ein Gedanke an die Ewigkeit. Daher dieser wesentlich erhabene Schluss besser für Kirchenstücke passt, als für weltliche Chansons, wo er auch sehr häufig angewendet wird, wie er sich überhaupt durch seine stete Wiederkehr vernutzt. Kommt in einem Schlusse die Terz vor, so soll sie gross, nicht klein sein — und ARON rät, „wo es nötig ist, das erhöhende Zeichen ausdrücklich beizuschreiben.“ AMBROS, Gesch. d. M. III., pag. 114.



Mixolydisch.



d) Die **phrygische** Tonart bildet ihre Schlusskadenz immer mit einem der beiden Leittöne in der Unterstimme. Sie kann nämlich auf ihrer Quinte einen grossen Dreiklang nicht herstellen ohne die Sekunde und Septime der Tonart, also die beiden Leittöne, durch ein ♯ zu erhöhen; dadurch aber würde ihre Charakteristik vollständig zerstört; daher ist ihr die Kadenzbildung mit einem Sprunge der Unterstimme von der Quinte zur Tonika unmöglich. In der Schlussharmonie liebt sie die grosse Terz. Ihre dreistimmigen Schlussbildungen sind also folgende:



NB. Die vorletzte Harmonie, die erste Umkehrung des verminderten Dreiklanges, ist zur Kadenzbildung weniger geeignet, als der reine Dreiklang, wie er in den übrigen Beispielen gesetzt ist.
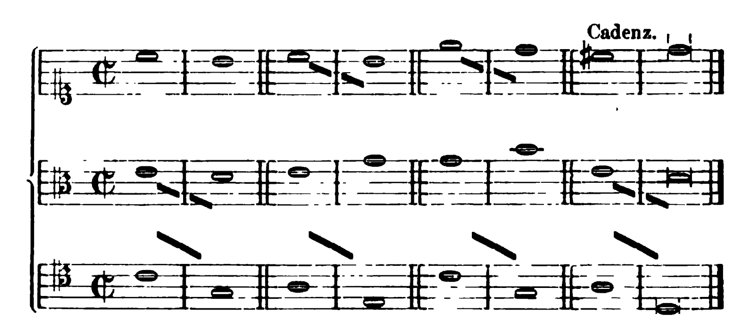
7. Die Gesetze der Bewegung haben für den dreistimmigen Satz dieselbe Geltung, wie für den zweistimmigen. Doch darf im drei- und mehrstimmigen Satze die gerade Bewegung in eine vollkommene Konsonanz unter folgenden drei Bedingungen stattfinden:

a) wenn die Unterstimme einen Quarten- oder Quintensprung macht und

b) wenn zugleich eine der oberen Stimmen stufenweise mit der Unterstimme eine vollkommene Konsonanz erreicht, und
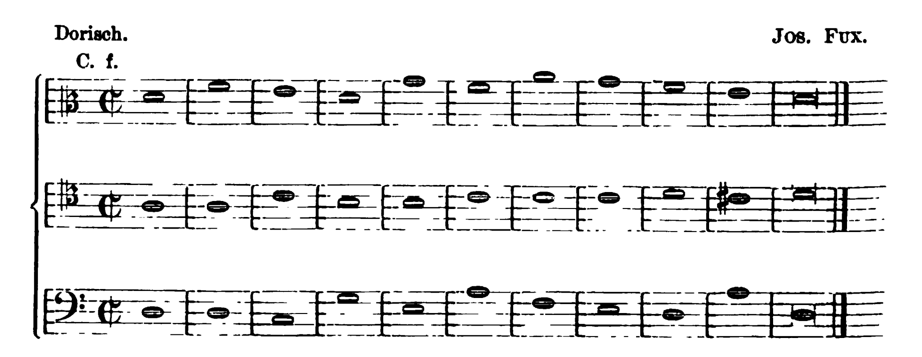
c) wenn durch diese Fortschreitung ein vollständiger Dreiklang entsteht.

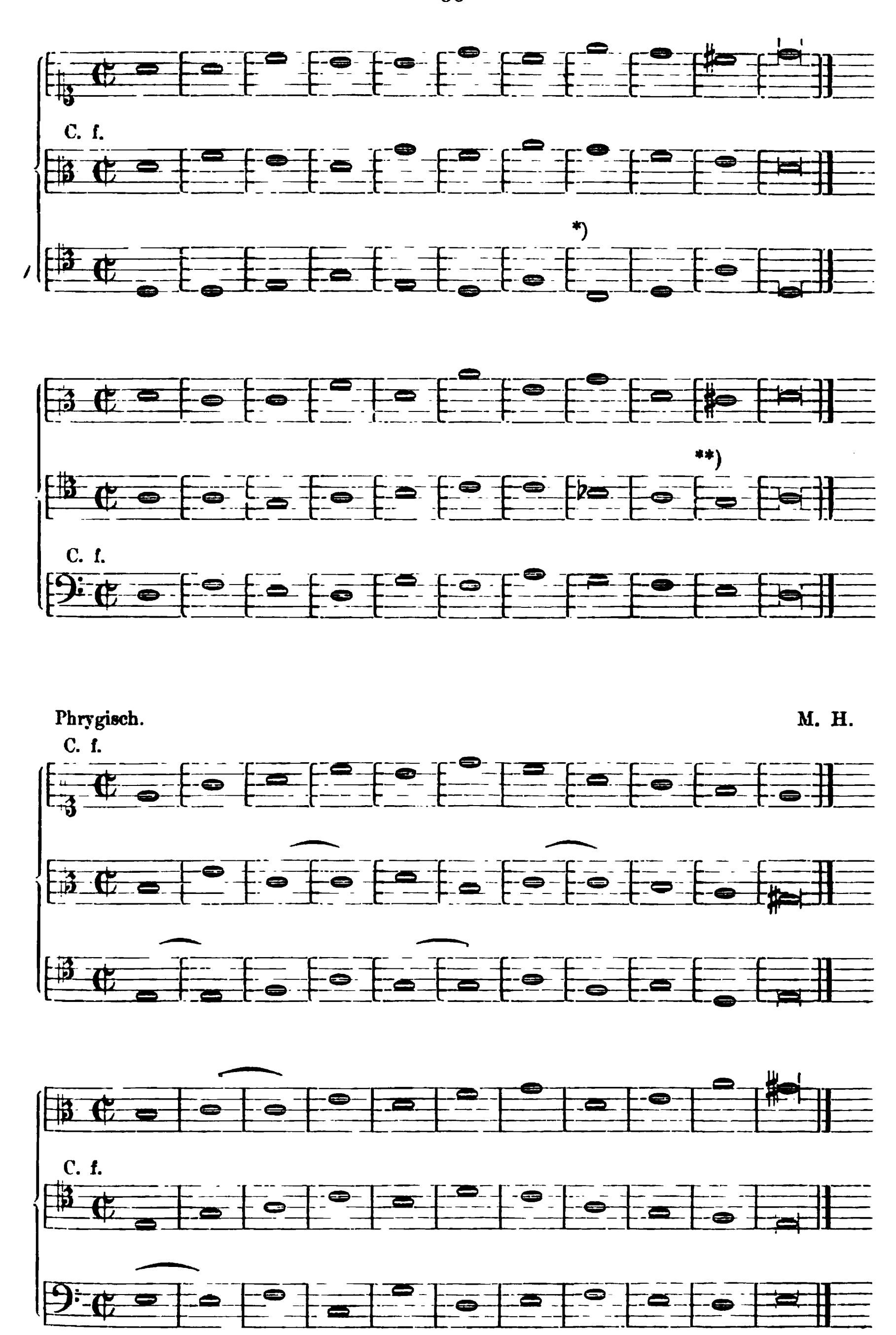
Bei Bildung der Schlusskadenz mit Quarten- oder Quintensprung der Unterstimme von der Quinte zur Tonika kann diese letzte Bedingung nicht erfüllt werden.



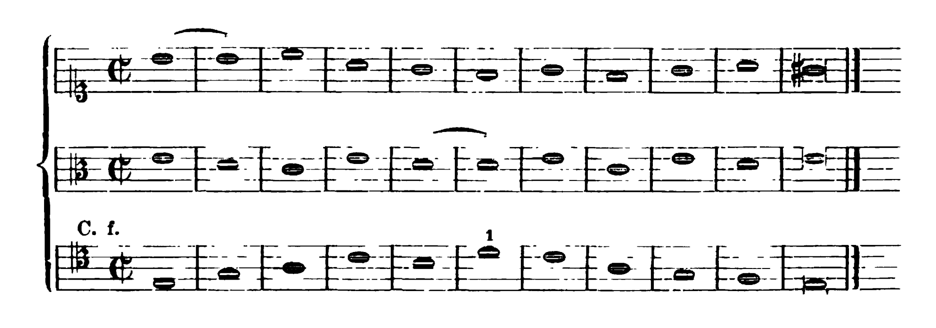
8. Die gerade Bewegung von drei Stimmen ist nur in der ersten Umkehrung des Dreiklanges möglich, welche „Sextaccord“ genannt wird. Was im zweistimmigen Satze von den Terzen- und Sextenparallelen gesagt wurde, gilt auch von der gehäuften Aufeinanderfolge von Sextaccorden; es wird den Stimmen das Merkmal ihrer Selbständigkeit benommen. Daher ist die Führung der Stimmen in der Gegen- und Seitenbewegung vorzugsweise anzustreben.

9. Jeder Cantus firmus soll als Oberstimme, als Mittel- und endlich als Unterstimme bearbeitet werden nach dem Muster der folgenden Beispiele:

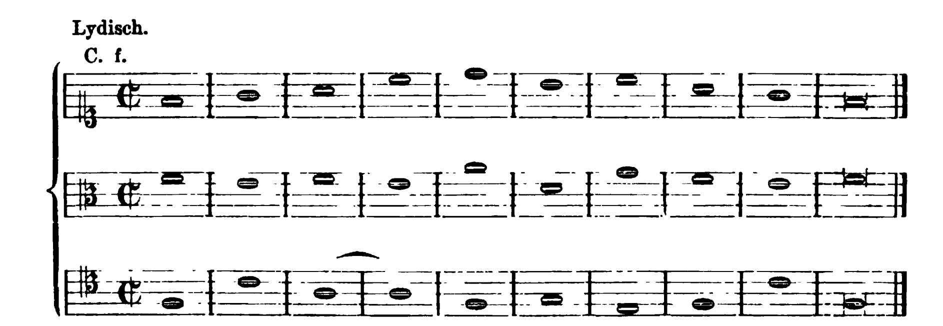


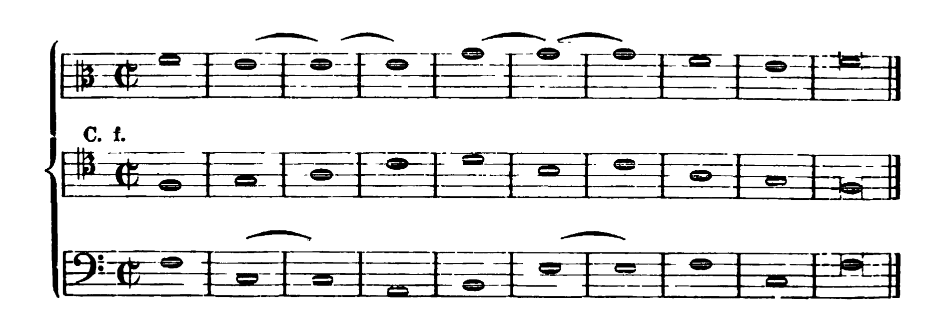


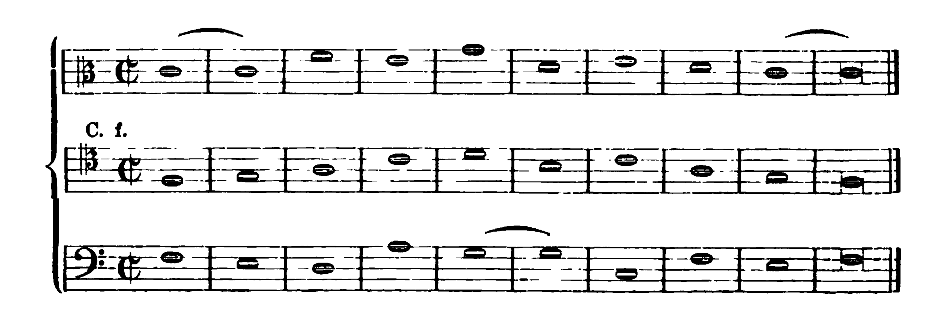
*) Siehe oben Nr. 7.
**) Siehe oben Nr. 6, c.

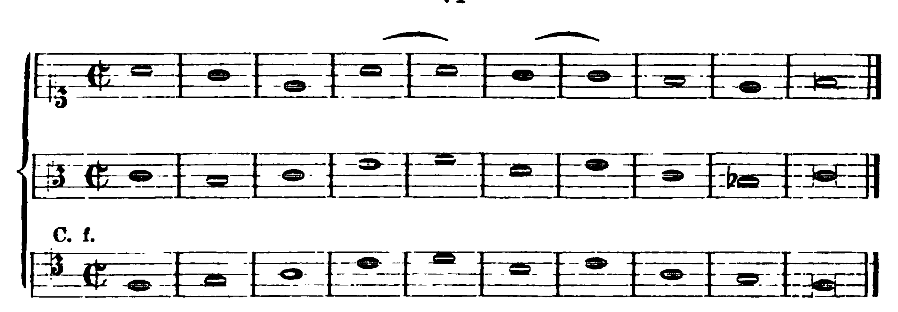


Lydisch.

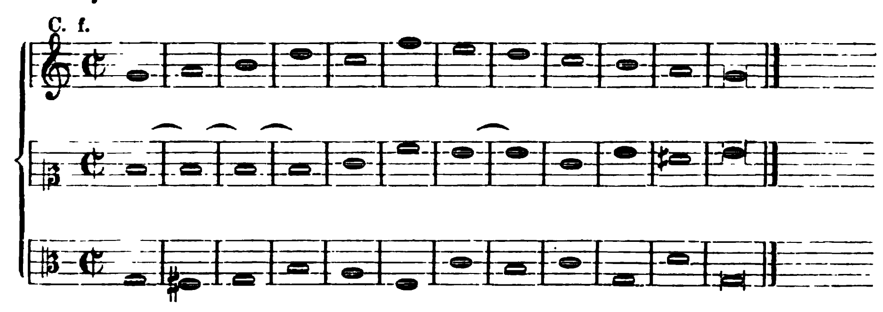


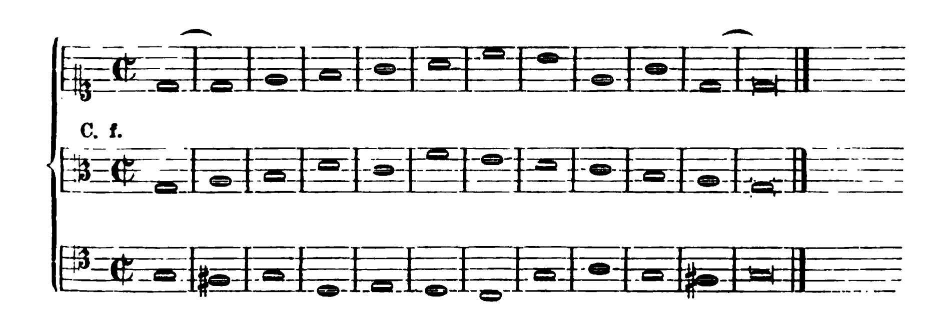


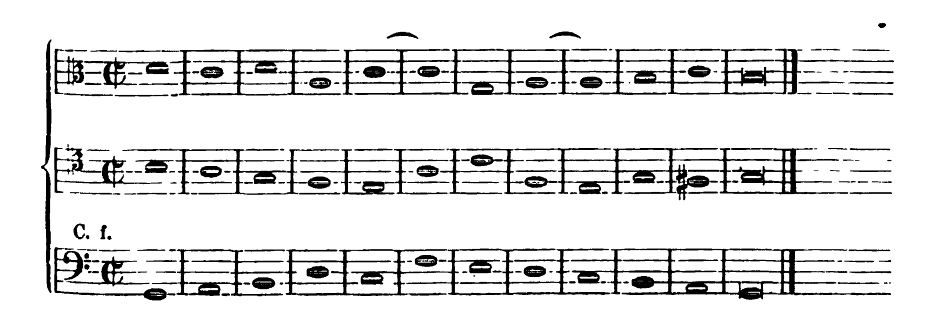




Mixolydisch.







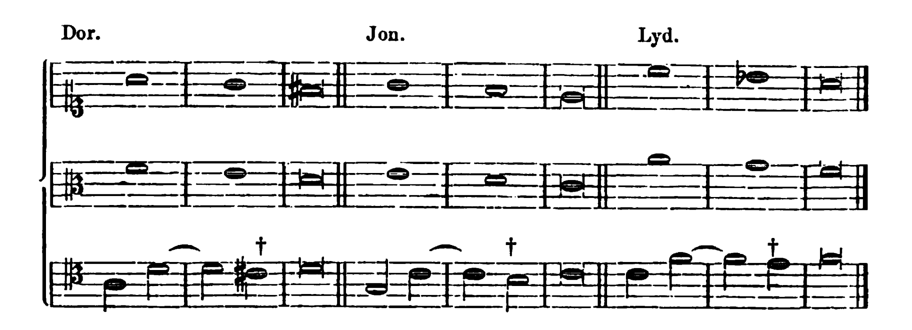
Zweite Gattung.

Zwei Noten gegen eine.
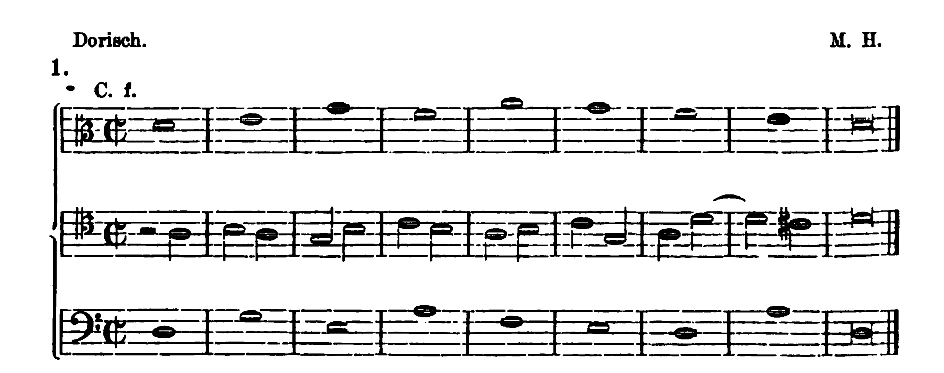
1. Hier gelten die gleichen Regeln, wie in der zweiten Gattung des zweistimmigen Satzes.

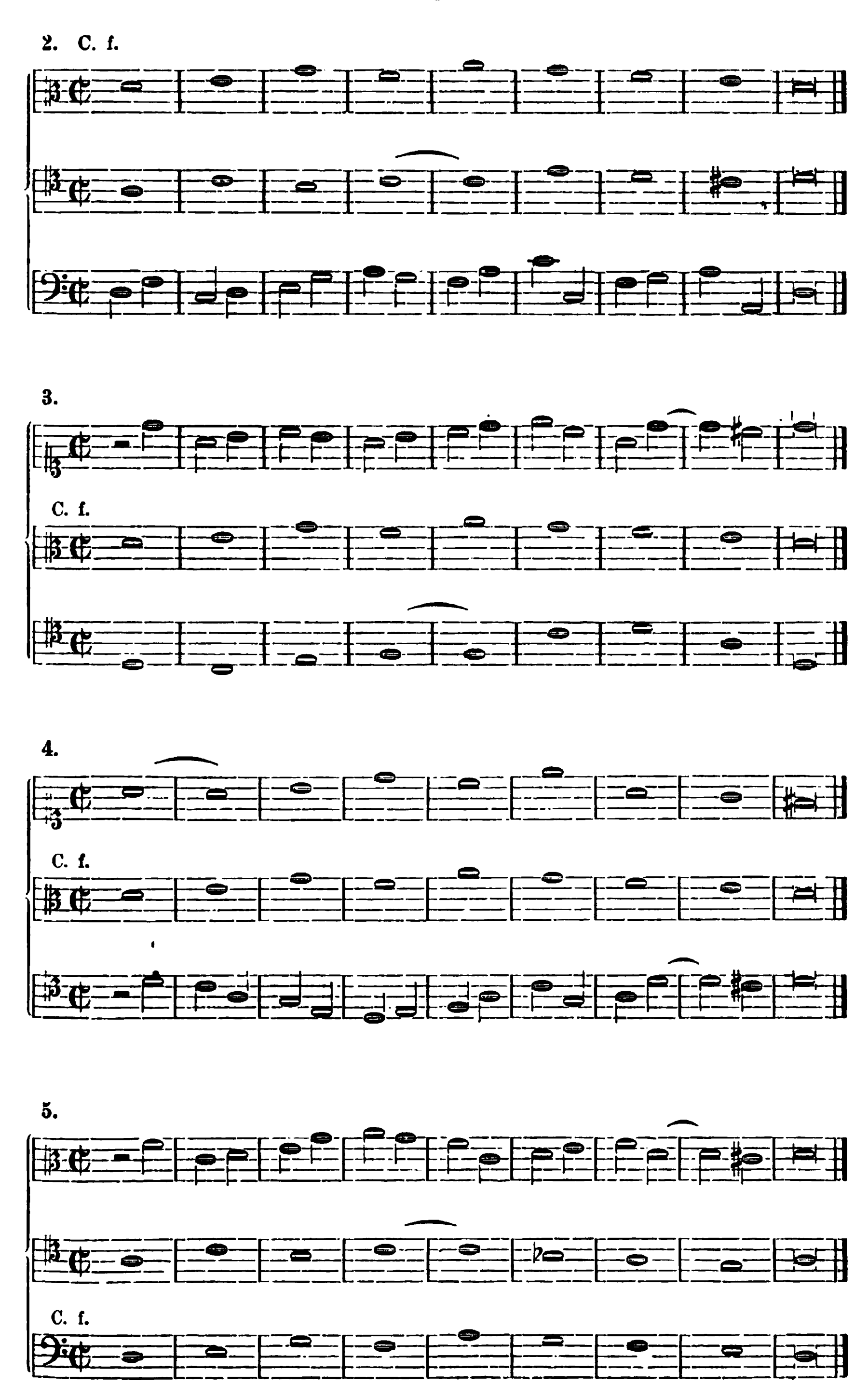
2. Wenn es nicht möglich ist, auf den guten Taktteil einen vollen Dreiklang zu setzen, so soll die zweite nachschlagende halbe Note das fehlende Intervall bringen, wenn es anders die gute Stimmführung zulässt.
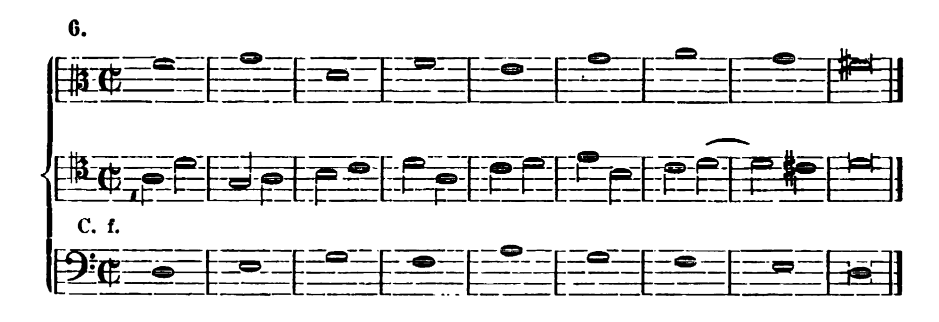
3. Im vorletzten Takte darf der aufsteigende Leitton durch Synkope verzögert und aufgelöst werden in der aus dem zweistimmigen Satze bekannten Weise. Wenn der aufsteigende Leitton in der Unterstimme verzögert ist, und die Stimmen in enger Harmonielage sich befinden, darf er hier ausnahmsweise in den verminderten Dreiklang sich auflösen. Z. B.
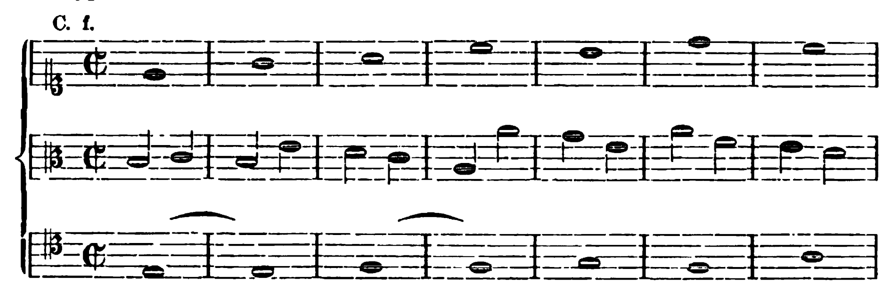


Die Übungen dieser Gattung können wegen der Verschiedenheit der Notengattungen auf sechsfache Weise bearbeitet werden.

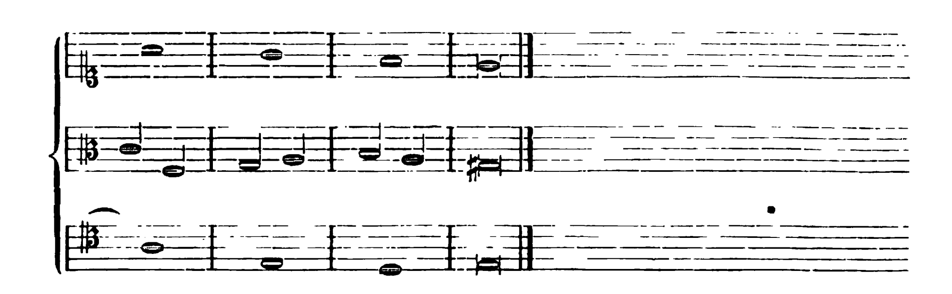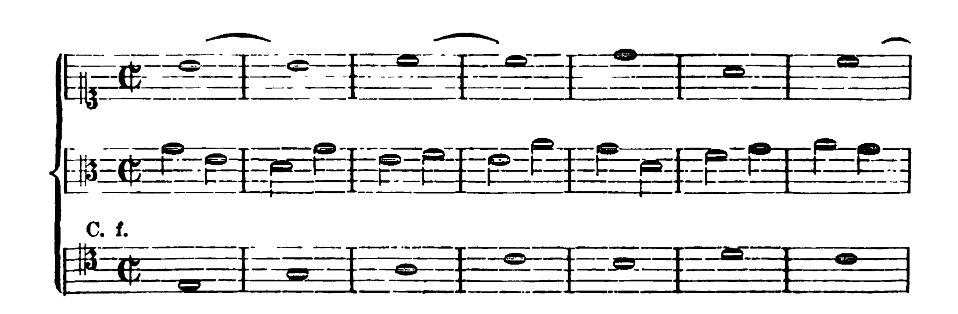



2. C. f.
3.
C. f.
4.
C. f.
5.
C. f.

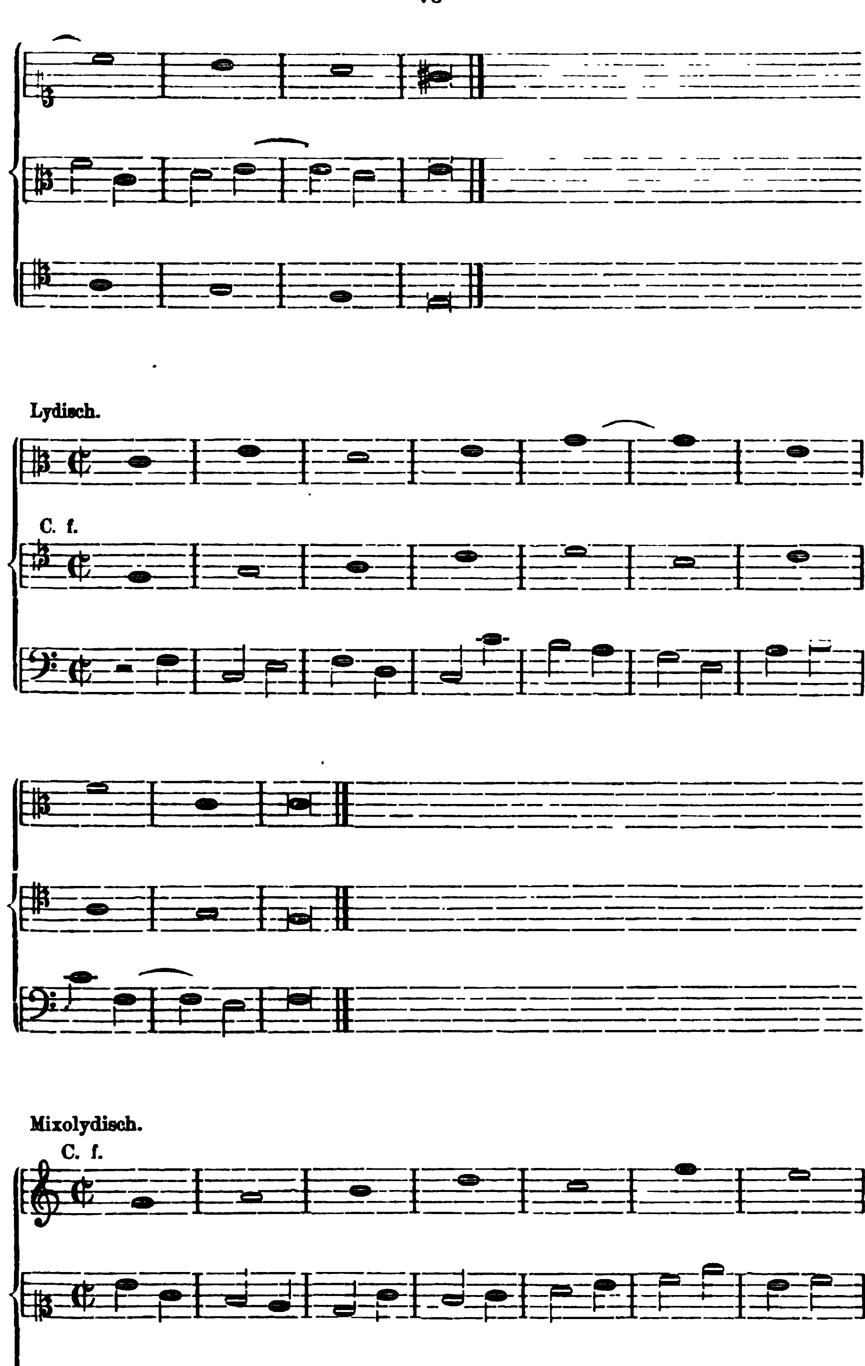

6.
C. f.


Phrygisch.


C. f.
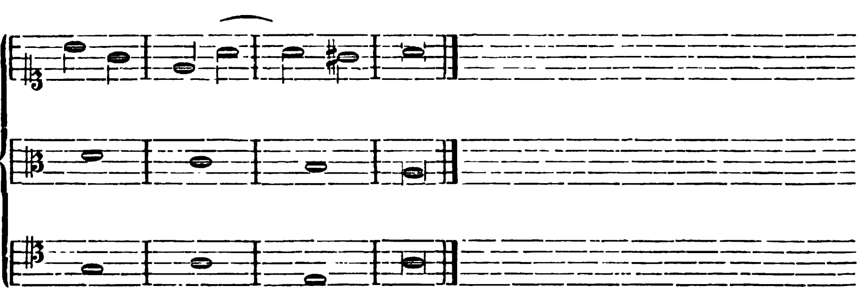



C. f.

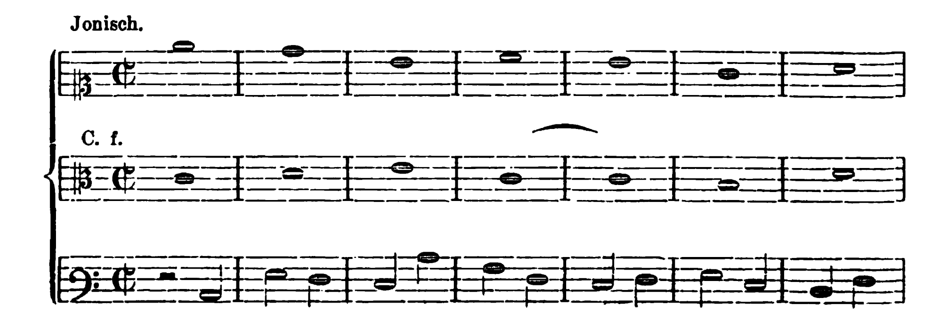

Lydisch.
C. f.
Mixolydisch.
C. f.
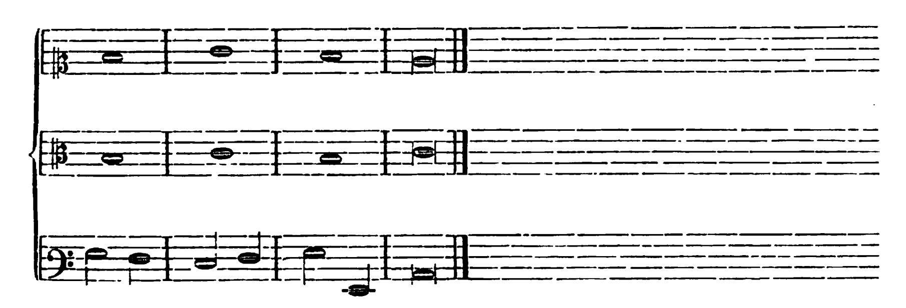
Aeolisch.

C. f.



Jonisch.





Dritte Gattung.
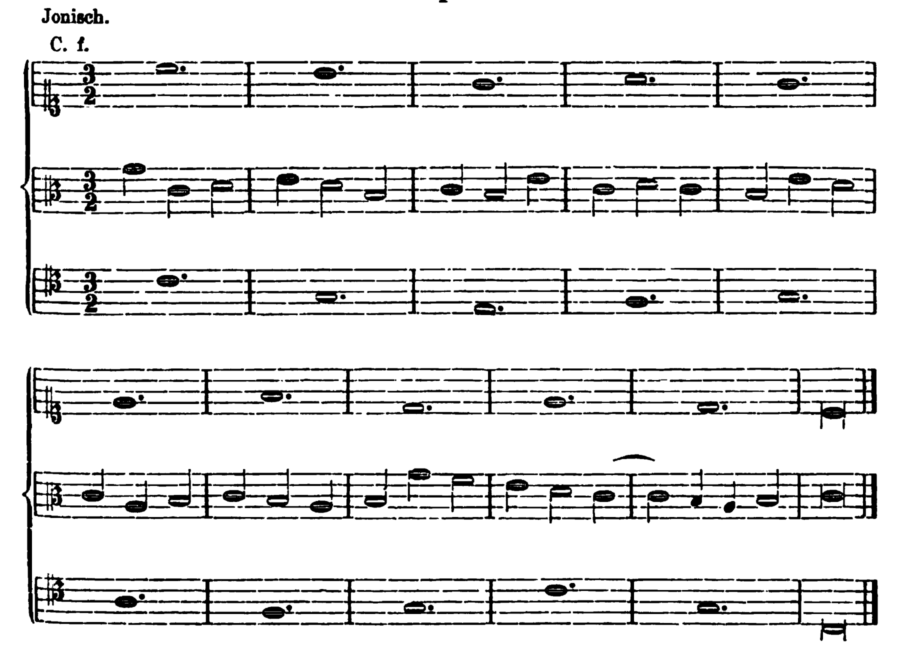
Drei Noten gegen eine.

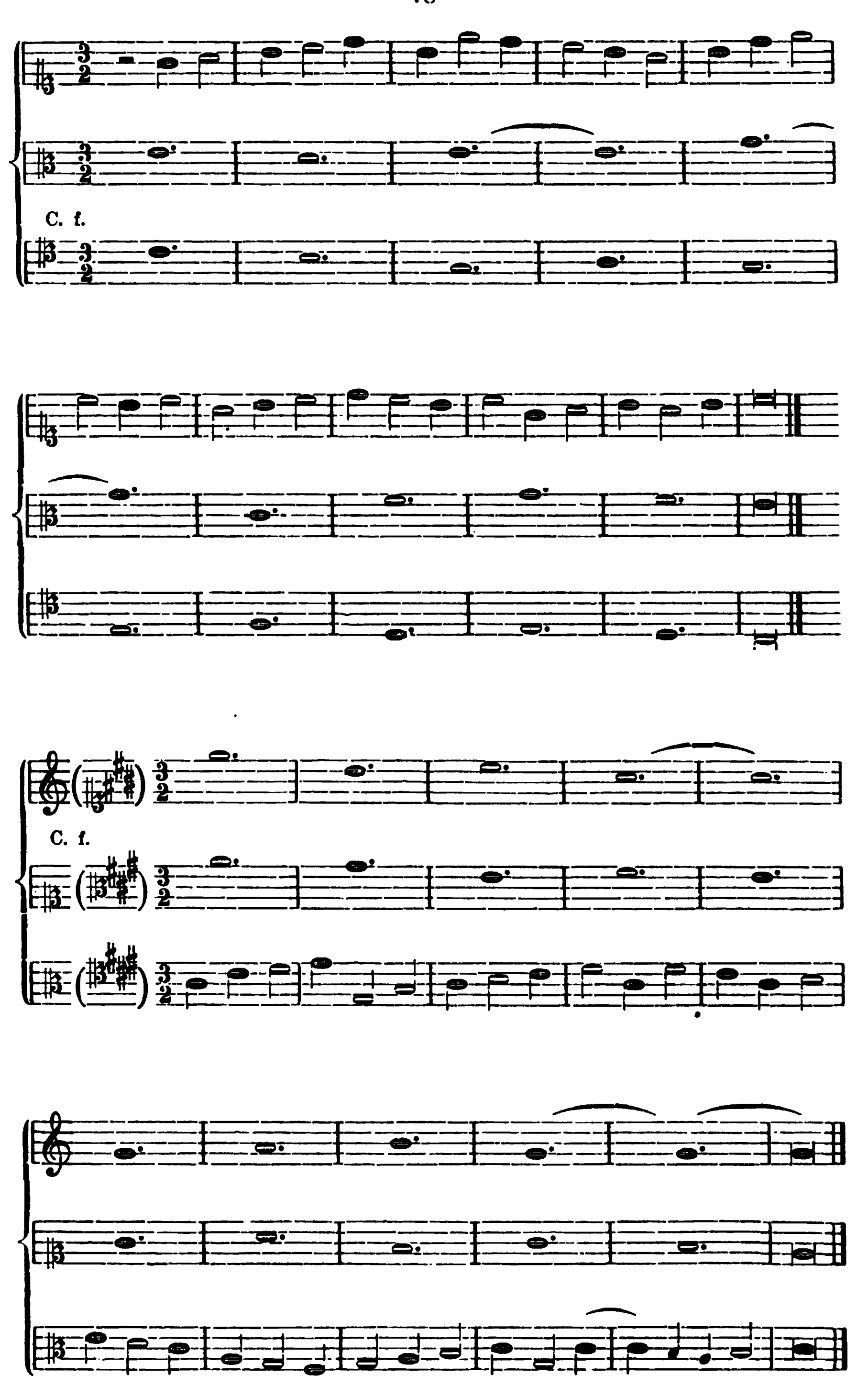
Die Regeln für diese Gattung sind dieselben, wie wir sie bereits im zweistimmigen Satze kennen gelernt haben: Die erste Note ist Konsonanz, die zweite und dritte können durchgehende Dissonanzen sein. Hier trachte man noch in jedem Takte, wenn nicht mit der ersten, so doch mit der zweiten oder dritten Note einen vollen Dreiklang — soferne es die gute Stimmführung zulässt — zu erreichen.

Auch in dieser wie in den folgenden Gattungen kann der Cantus firmus sechs verschiedene Bearbeitungen erfahren.



Beispiele.
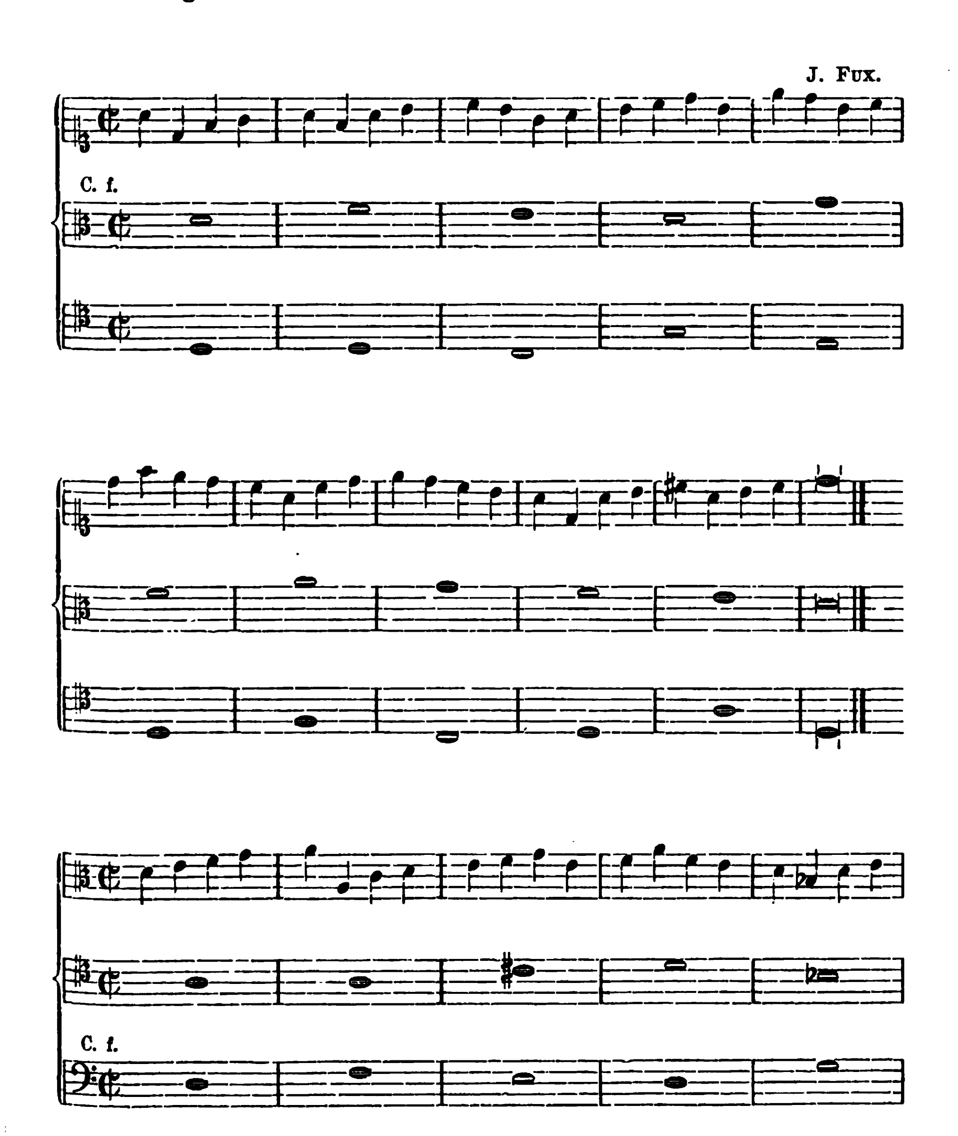


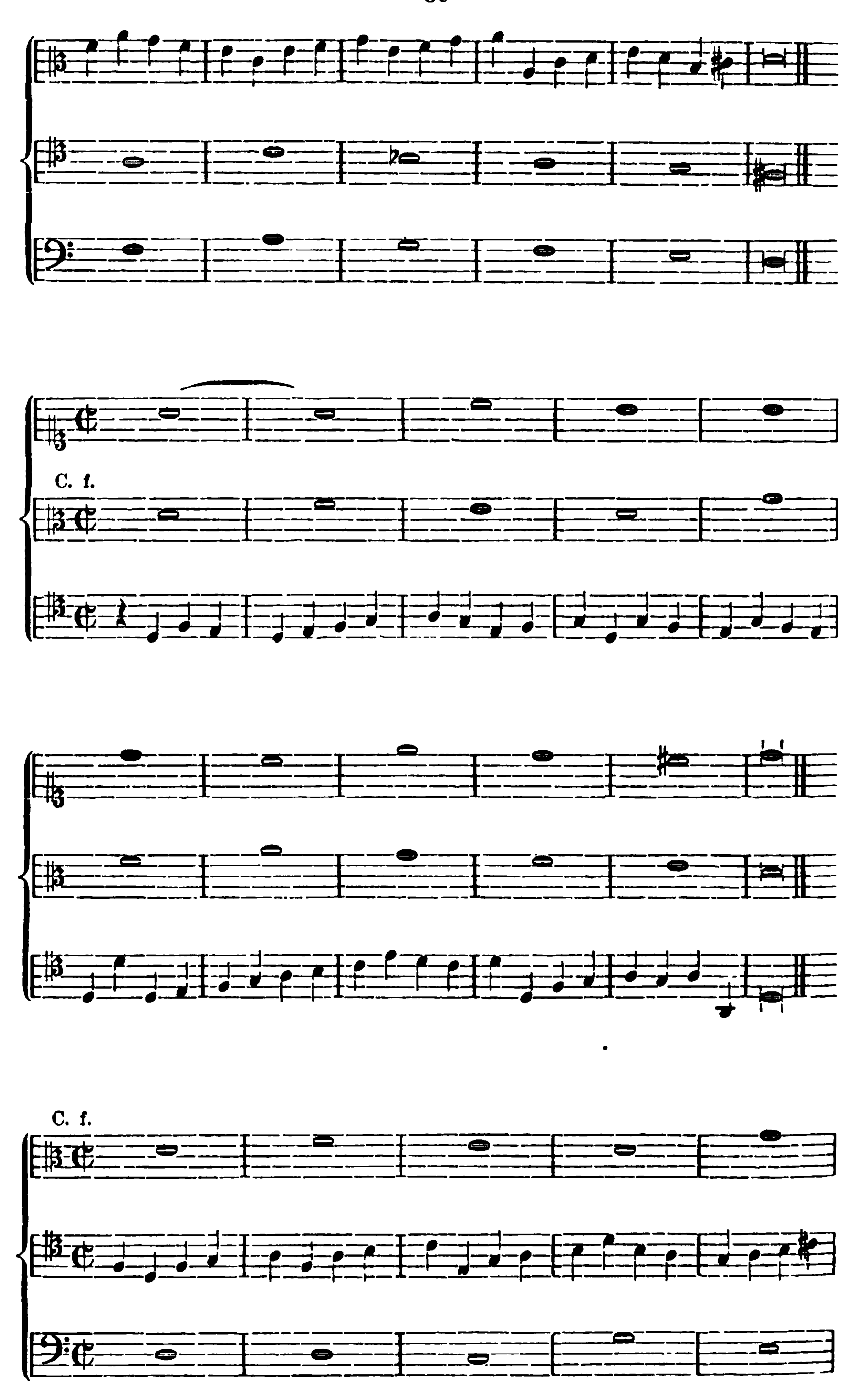

C. f.
C. f.
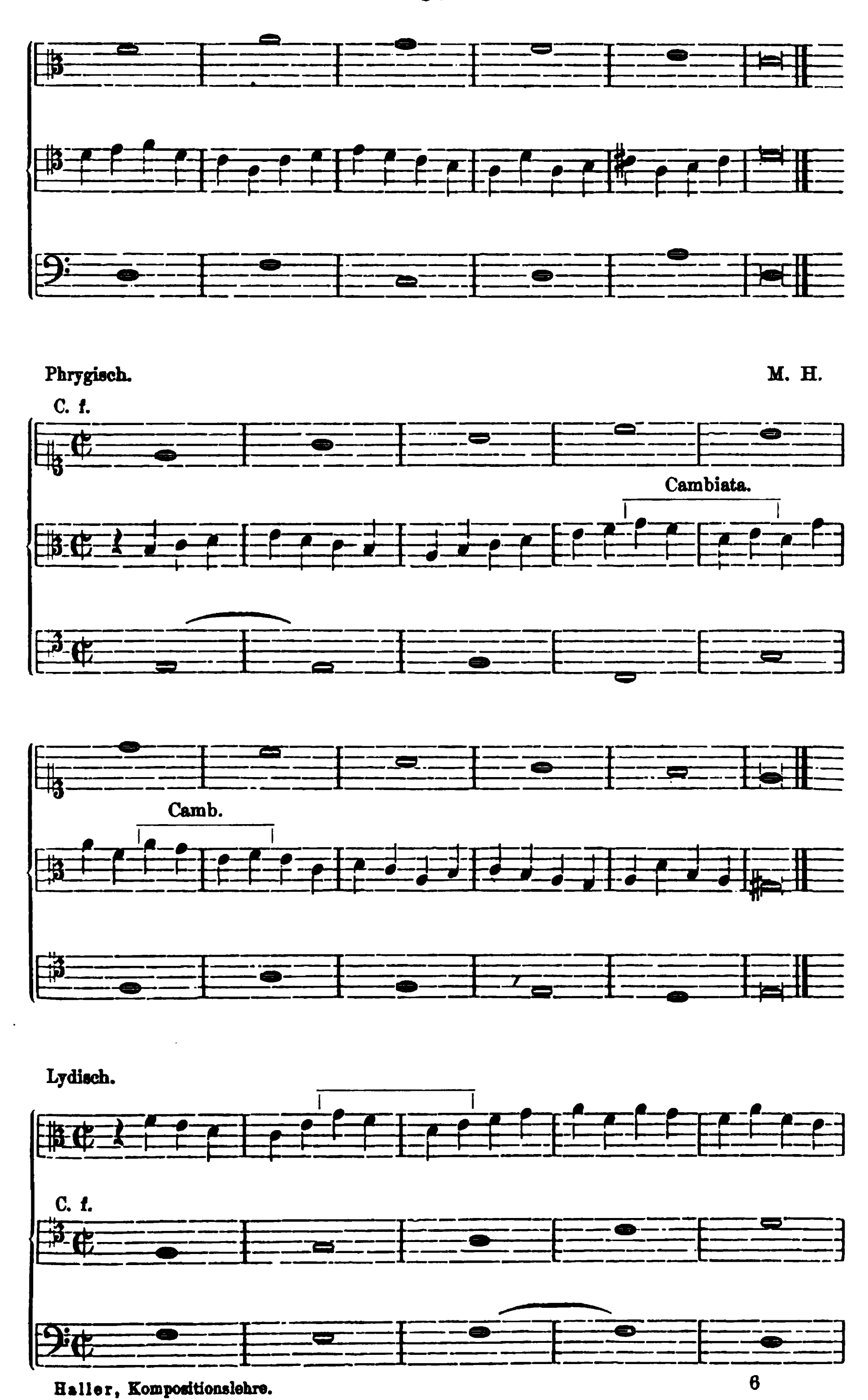
Vierte Gattung.
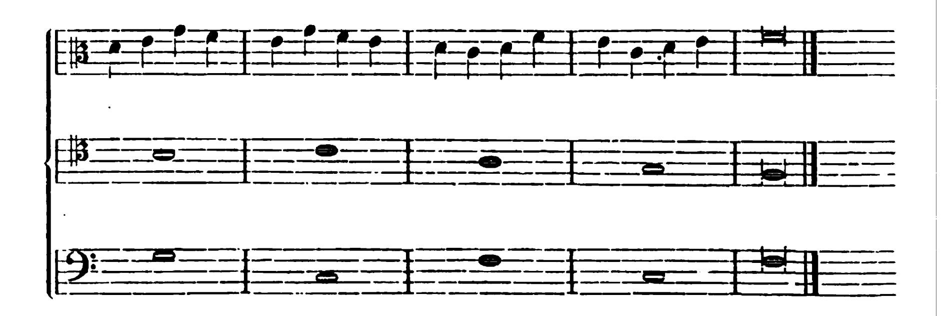
Vier Noten gegen eine.

Auch hier gelten dieselben Regeln, wie sie in der gleichen Gattung des zweistimmigen Satzes aufgestellt wurden, jedoch mit dem Bemerken, dass auf das erste oder dritte Viertel ein Dreiklang zu setzen ist, wenn die schöne Stimmführung es erlaubt.
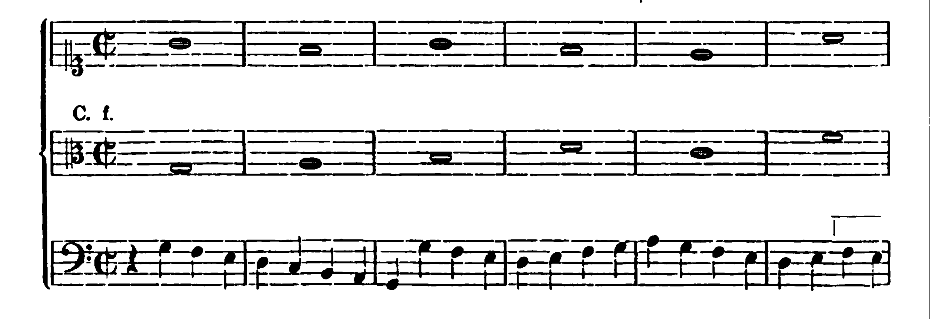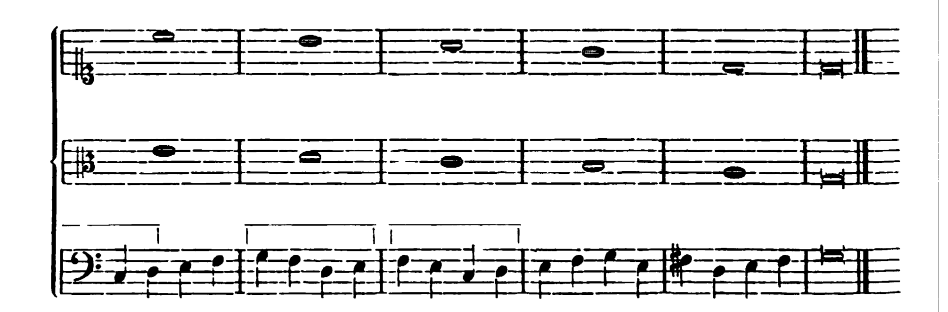



C. f.
C. f.


Phrygisch.
M. H.
C. f.
Cambiata.
Camb.
Lydisch.
C. f.



Mixolydisch.
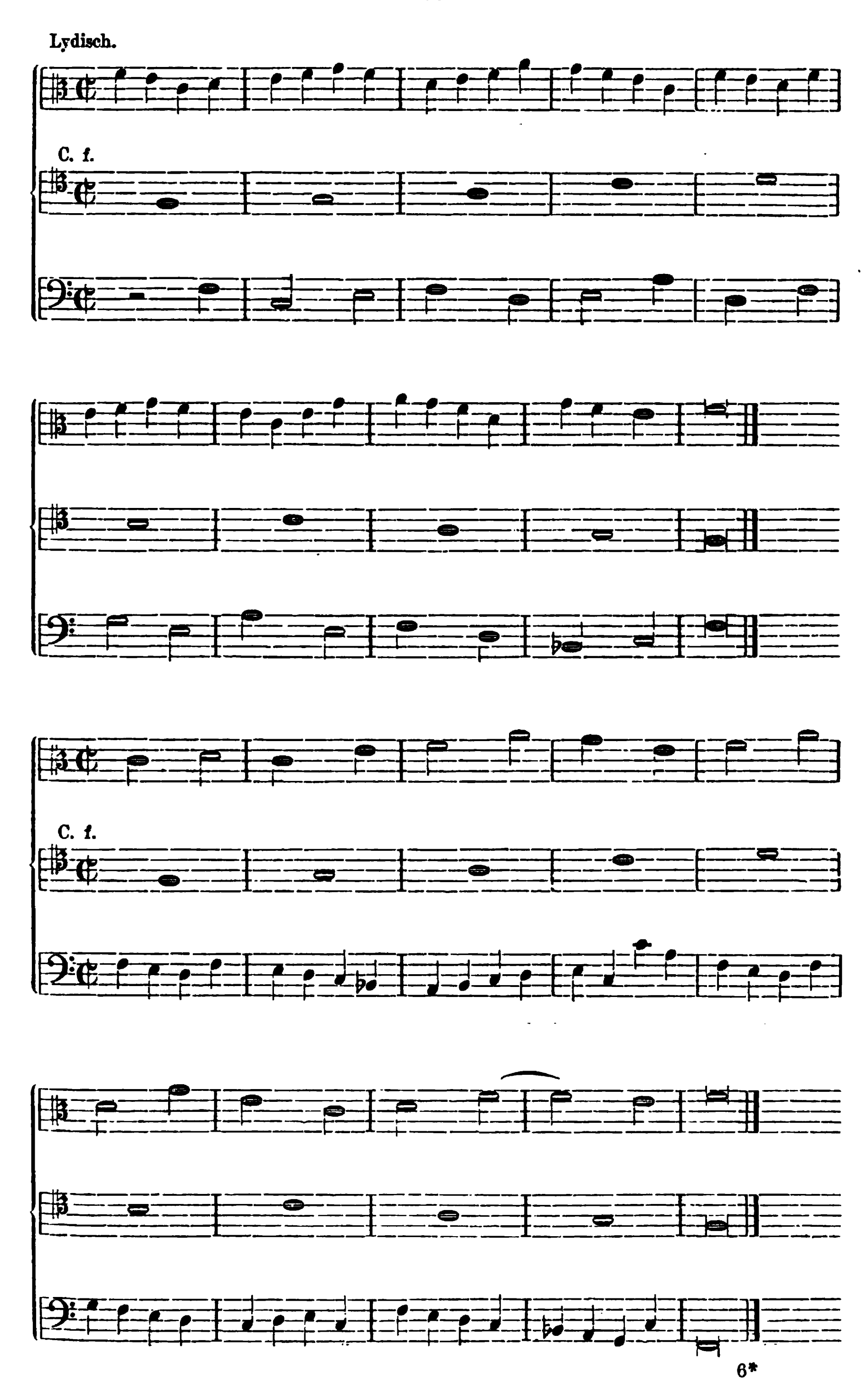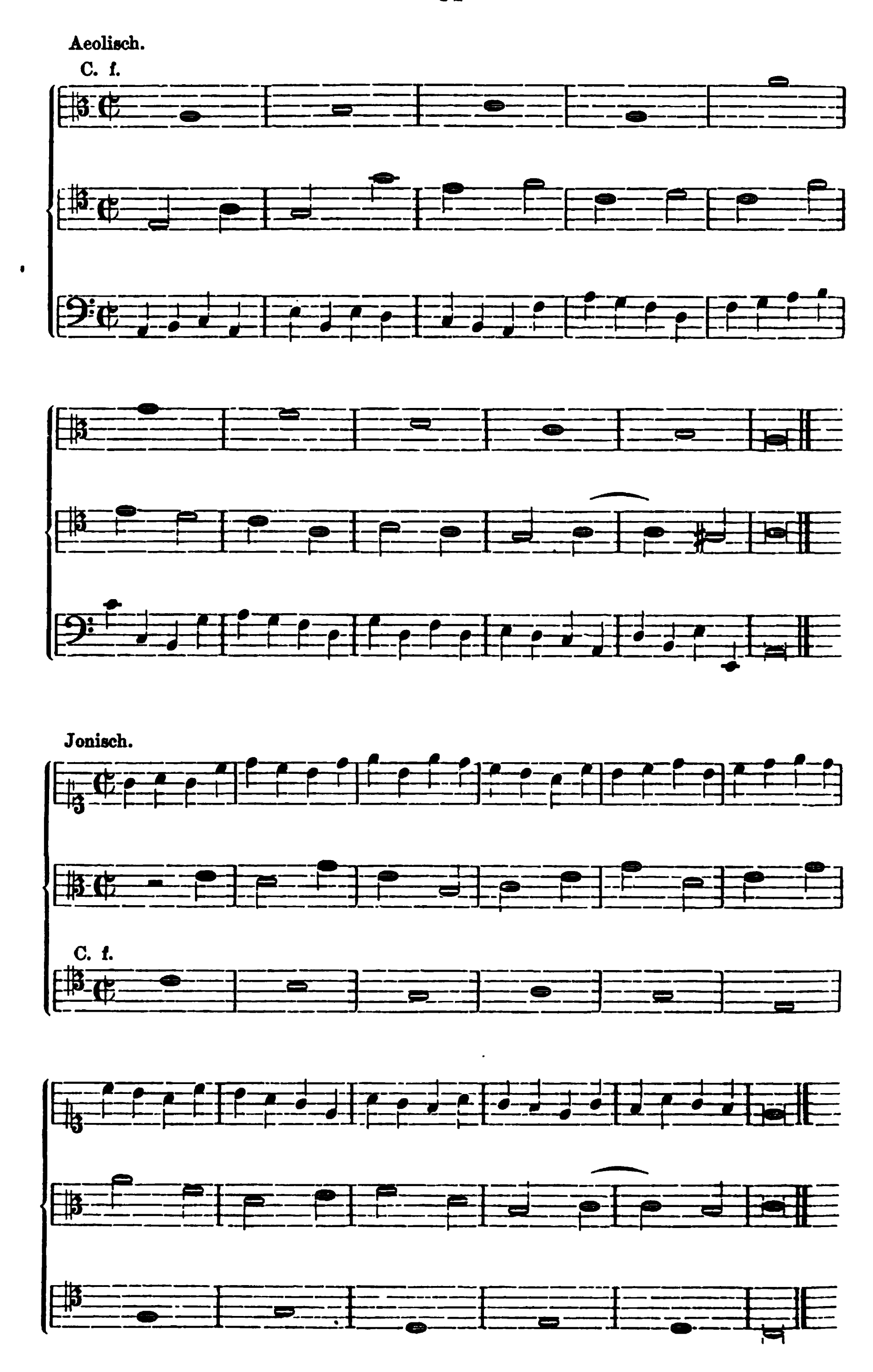




Nun soll versucht werden, zu einem Cantus firmus in ganzen Noten einen Kontrapunkt in halben und den andern in Viertelnoten zu setzen. Um das gleichzeitige Zusammentreffen von zwei Dissonanzen zu verhindern, darf die in halben Noten sich bewegende Stimme nur Konsonanzen zum Cantus firmus bilden.

Diese Aufgabe ist ziemlich schwierig, weswegen einzelne Unregelmässigkeiten in Melodie und Harmonie oft unvermeidlich sind.

Lydisch.




Aeolisch.
C. f.
Jonisch.
C. f.
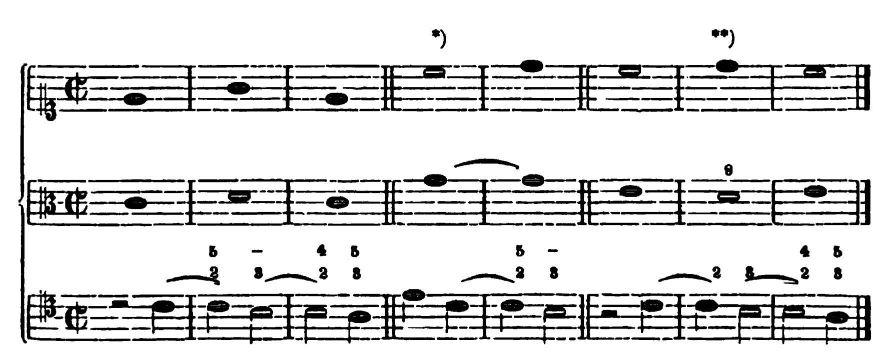
Fünfte Gattung.

Synkope.

1. Für die Bindungen im dreistimmigen Satze gelten dieselben Regeln, welche in der gleichen Gattung im zweistimmigen Satze aufgestellt wurden. Hier soll nun untersucht werden, wie sich zu den zwei die Dissonanz auf gutem Taktteil bildenden Stimmen die dritte Stimme verhält.

2. Bestimmen wir die Oberstimmen nach ihrem Verhältnisse zur tiefsten Stimme, so ergeben sich als am besten geeignet, die gebundene Dissonanz zu begleiten, folgende Intervalle:

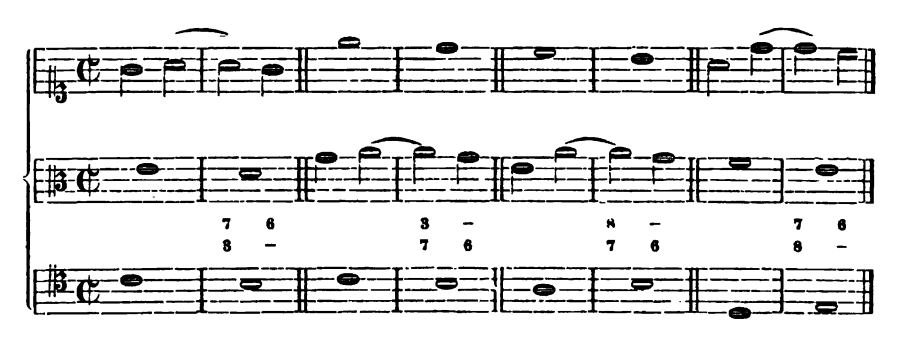
a) $\begin{smallmatrix}4 & -\\2 & 3\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}5 & -\\2 & 3\end{smallmatrix}$; d. h. die Sekunde dissoniert in der tiefsten Stimme zu einer der beiden Oberstimmen, zu welcher sie sich in die Terz auflöst; die andere Stimme ist von der gebundenen Sekunde eine Quarte oder Quinte entfernt. Z. B.



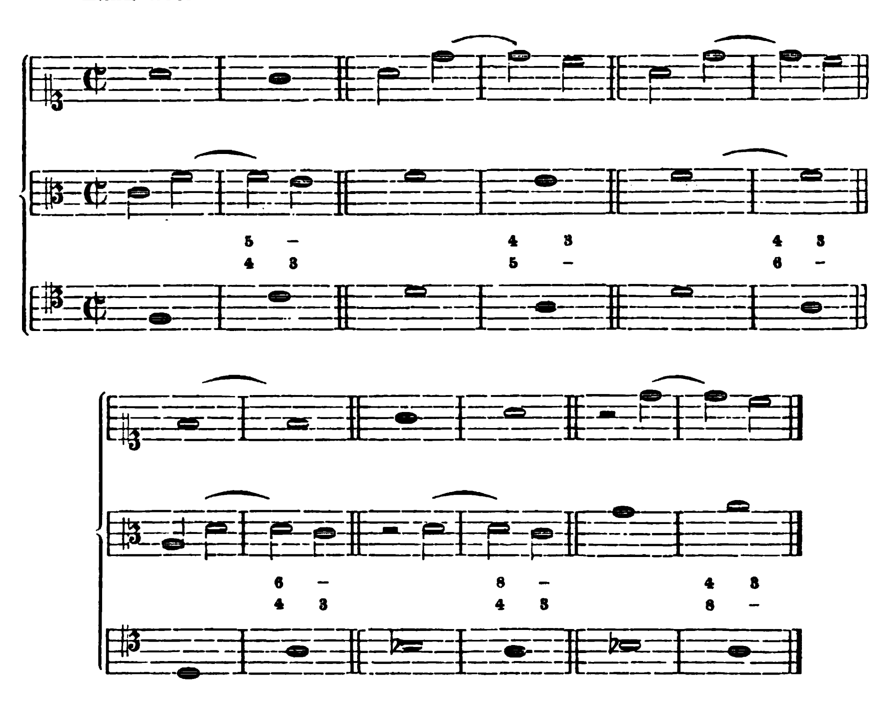
*) Es ist bekannt, dass der um eine Oktave höhere oder tiefere Abstand der Stimmen weder die Benennung noch die Auflösung der Dissonanz alteriert: die None, welche sich in die Dezime auflöst, ist sonst Nichts als eine in der Unterstimme gebundene Sekunde. (S. pg. 51.)

**) Die gute Stimmführung kann die beiden Oberstimmen auch in das Verhältnis der Oktave bringen, wie es hier der Fall ist.

b) $\begin{smallmatrix}7 & 6\\3 & -\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}8 & -\\7 & 6\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}8 & -\\7 & 6\end{smallmatrix}$; d. h. die in einer Oberstimme zur Unterstimme dissonierende Septime wird am besten von der Terz der Unterstimme, oder als Mittelstimme auch von der Oktave der Unterstimme begleitet; auch $\begin{smallmatrix}7 & 6\\8 & -\end{smallmatrix}$, oder die Oktaven zwischen den beiden Unterstimmen und Septime zu der Oberstimme kann vorkommen, klingt aber wegen des weiten Abstandes der Stimmen von einander nicht so gut, wie $\begin{smallmatrix}8 & -\\7 & 6\end{smallmatrix}$.

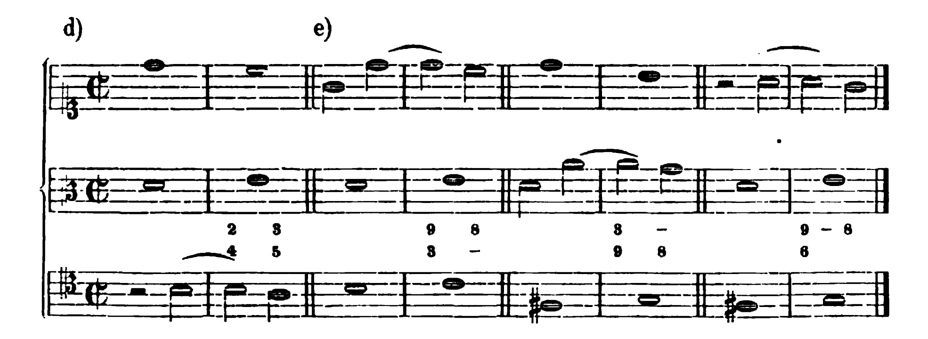


c) $\substack{5\ -\\4\ 3}$; $\substack{6\ -\\4\ 3}$; $\substack{8\ -\\4\ 3}$; oder $\substack{4\ 3\\5\ -}$; $\substack{4\ 3\\6\ -}$; $\substack{4\ 3\\8\ -}$; d. h. die in einer Oberstimme gebundene, zur Unterstimme dissonierende Quarte hat am besten die Quinte der Unterstimme zur Begleitung; die fliessende Stimmführung kann aber dafür auch die Sexte oder Oktave der Unterstimme erheischen.



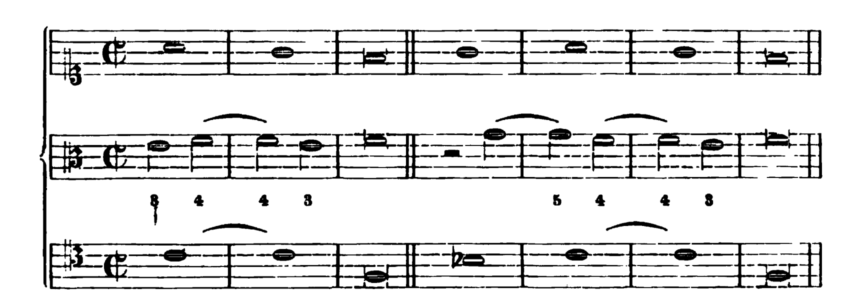
d) $\substack{2\ 3\\4\ 5}$, nämlich die in der Unterstimme gebundene Quart mit ihrer Auflösung in die Quinte ist von der Sekunde zu begleiten (vgl. oben unter „Sekunde"!)

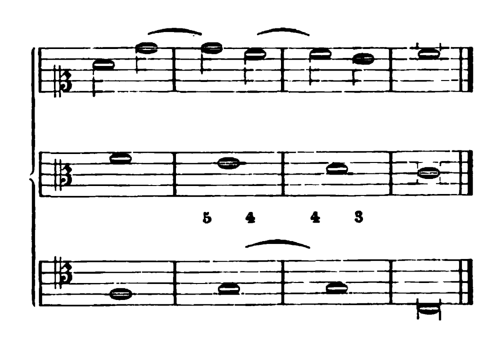
e) $\substack{9\ 8\\3\ -}$; $\substack{3\ -\\9\ 8}$; selten $\substack{9\ 8\\6\ -}$; d. h., die in einer der beiden Oberstimmen gebundene None wird von der Terz der Unterstimme, selten von der Sexte begleitet.



Die Umkehrung der None, nämlich die in der Unterstimme gebundene Septime mit Auflösung in die Oktave, kann im drei- und mehrstimmigen Satze ihres allzu harten Klanges wegen nicht angewendet werden.

3. Eine Ausnahme von dem Gesetze der Vorbereitung der Bindung durch eine Konsonanz darf die Quarte dann machen, wenn sie stufenweise auf- oder abwärts zur Unterstimme eintritt und letztere auf ihrem Tone bis zur Auflösung der Quart in die Terz liegen bleibt; in diesem Falle wird also die Quart als Vorbereitung auf dem schlechten Taktteil wie eine Konsonanz, auf dem nächsten guten Taktteil aber als gebundene Dissonanz behandelt.

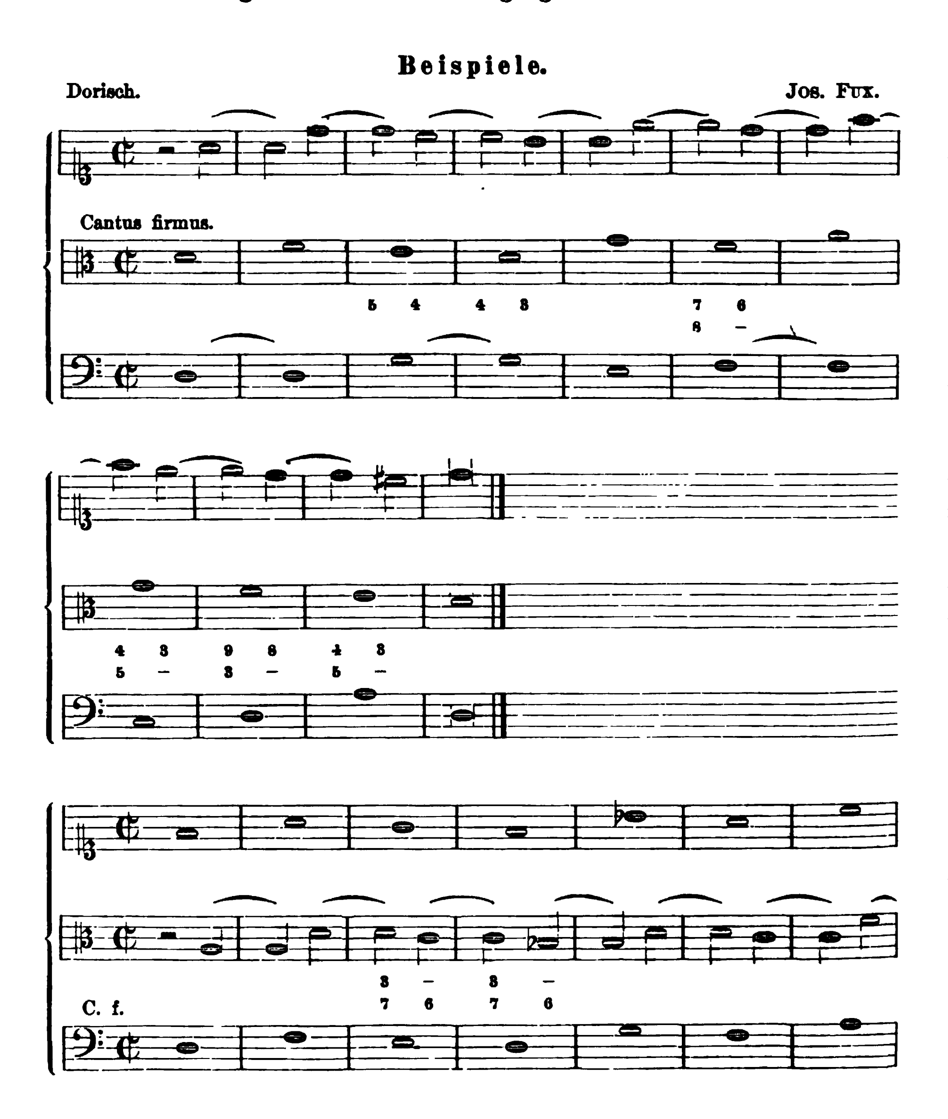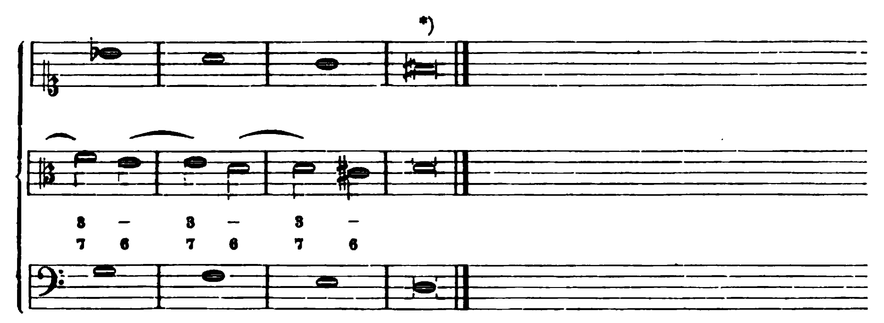




Anmerkung: Wie die Quart, so können auch die andern Dissonanzen bei stufenweiser Einführung sich selbst vorbereiten und auflösen, wenn die Unterstimme auf ihrem Tone bleibt; dies geschieht vorzüglich im sogenannten Orgelpunkt. Unserm Zwecke jedoch entspricht es nicht, eine Stimme länger als 2—3 Takte auf demselben Tone verweilen zu lassen, weil dadurch die melodische Bewegung dieser Stimme aufhören würde. Dass jedoch in der freien Komposition auch durch liegenbleibende Stimmen besondere Effekte erzielt werden können, zeigt die Missa: „Laudate Dominum" von ORLANDUS LASSUS besonders im Credo: judicare vivos et mortuos etc. im Tenor; qui locutus est u. s. w. im Bass; das 2. Kyrie in derselben Stimme.

In den Übungen sollen die Bindungen nur dann unterbrochen werden, wenn die Führung der Stimme es unumgänglich erfordert.

Beispiele.





*) In diesem Beispiele geht die erste Stimme durchweg in Terzen (Dezimen) mit dem Cant. firm., was nicht gut zu heissen ist.

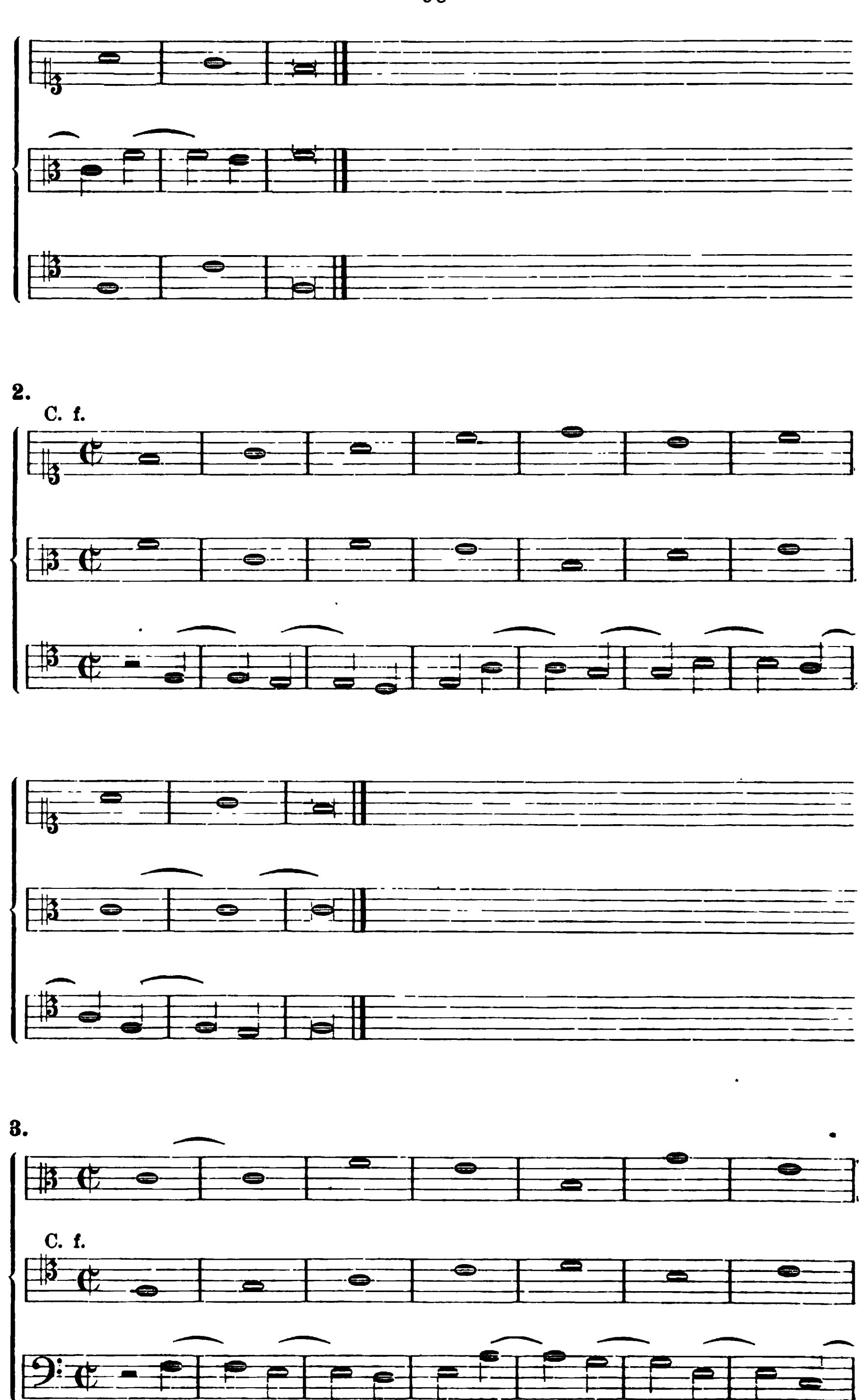
C. f.

2 3 2 3 2 3
4 5 5 — 4 —

2 3 2 3 2 3
5 — 4 — 4 —
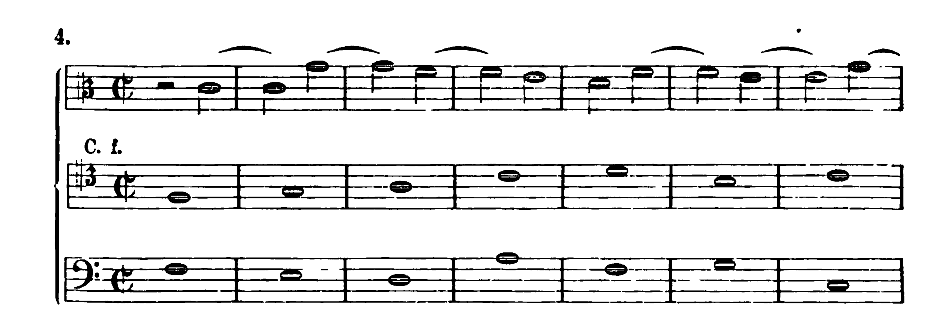
Lydisch. M. H.

1. C. f.


2.
C. f.
3.
C. f.

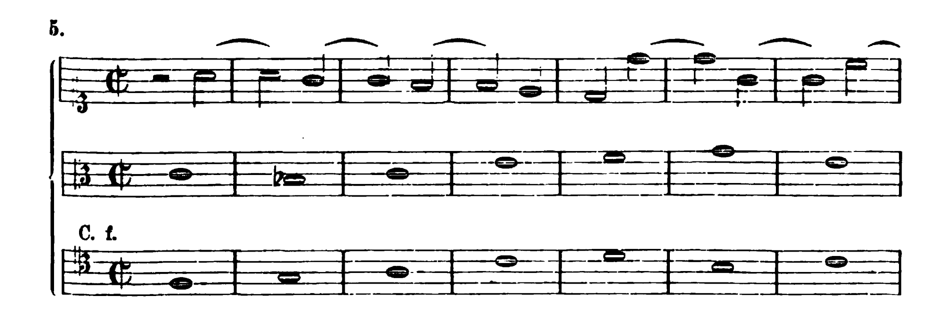


4.



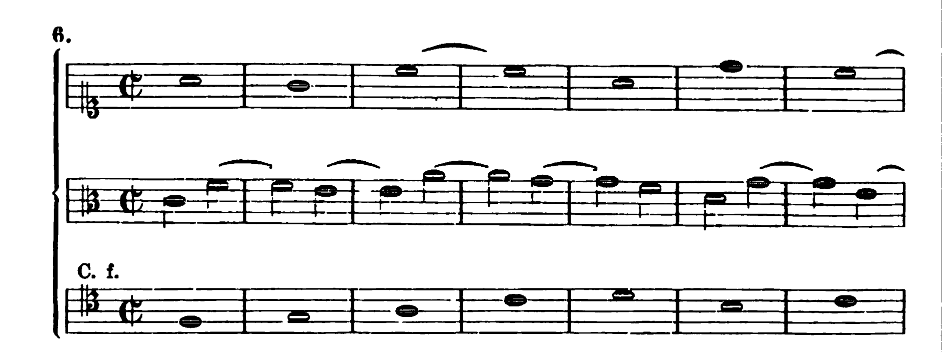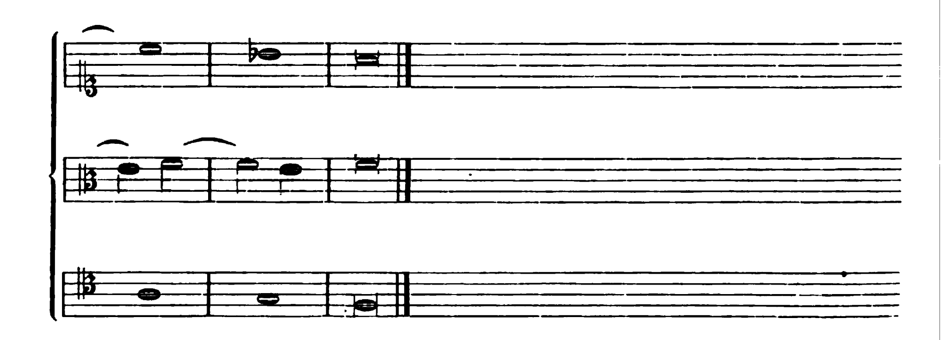


5.
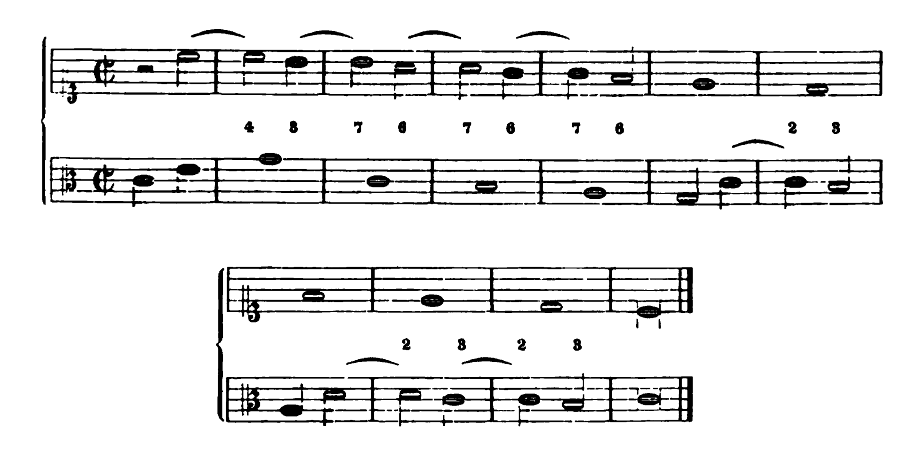




6.

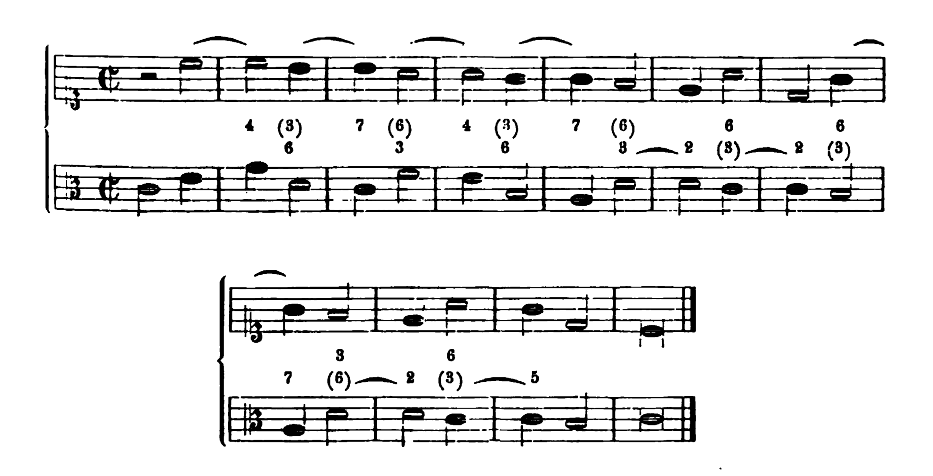




4. Es ist nicht nötig, dass jene Stimme, zu welcher die Auflösung des dissonierenden Verhältnisses in ein konsonierendes stattfindet, während der Auflösung auf ihrem Tone liegen bleibt; vielmehr kann sie in eine andere Konsonanz frei weiterschreiten und dadurch dem Satze mehr Leben und Bewegung verleihen. Es kann also folgender Satz
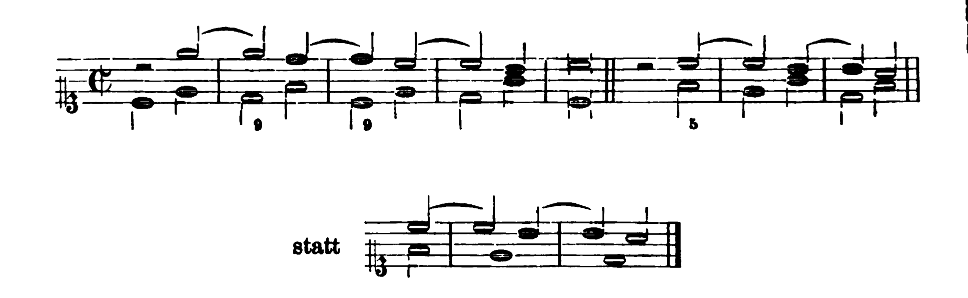


durch das Weiterschreiten der nicht gebundenen Stimme in passende Konsonanzen während der Auflösung der gebundenen Stimme so gestaltet werden:



Das Fortschreiten der nicht gebundenen Stimme ist als ein zufälliges anzusehen; das Gewicht des dissonierenden Verhältnisses liegt auf dem guten Taktteil; zu dem harmonischen Verhältnisse dieses Taktteiles geschieht die Auflösung, also bleibt die Auflösung der Sekunde die Terz, der Septime die Sexte u. s. w.; die Bezifferung aber geschieht zum thatsächlichen Intervallenverhältnisse, weshalb im obigen Beispiele das Intervall der eigentlichen Auflösung in Klammern gesetzt wurde.

Durch dieses Verfahren können mannigfaltige Verbindungen hergestellt werden; selbst das Verbot der Auflösung in vollkommene Konsonanzen, wie die durch die Oktave vorbereitete None, die verzögerte Quintenfort-
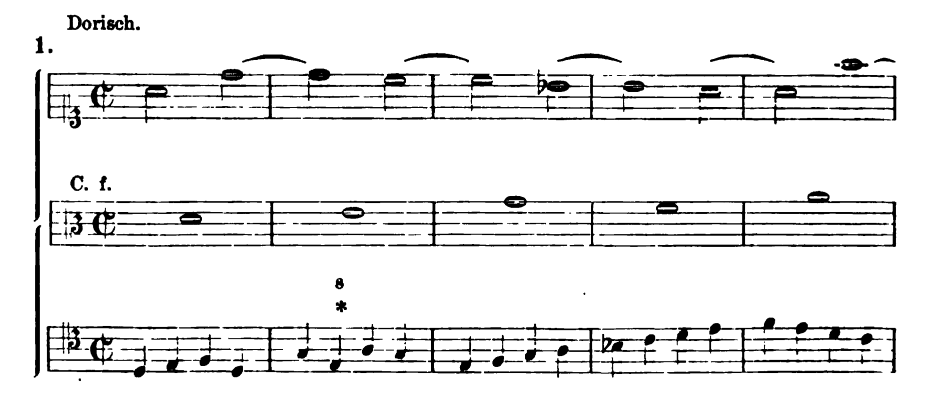
schreitung, kann durch das geschickte Weiterschreiten der nicht gebundenen Stimme während der Auflösung der Dissonanz umgangen werden. Z. B.
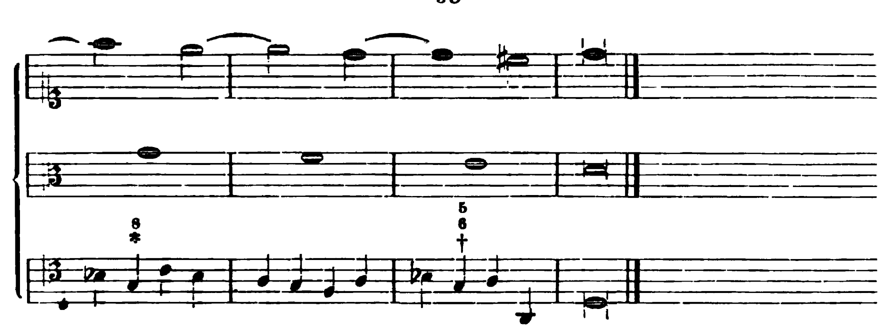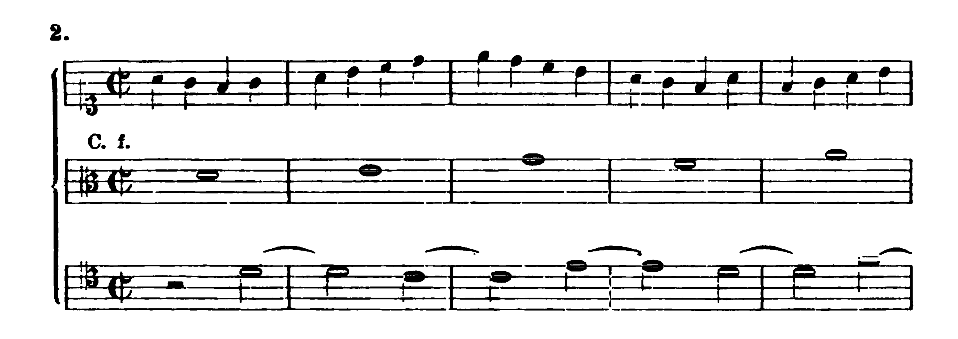


Übungen, in welchen zu einem Cantus firmus in ganzen Noten ein Kontrapunkt in Bindungen, der andere aber in halben oder Viertelnoten zu setzen ist, geben vielfache Gelegenheit, bei der Auflösung der Dissonanz die bewegtere Stimme nach den eben dargelegten Ausführungen frei fortschreiten zu lassen. Dabei ist zu bemerken, dass die in Viertelnoten singende Stimme aus Gründen der leichten Sangbarkeit sich am besten möglichst viel stufenweise bewegt. Soll sie während des Dissonanzenvorhaltes, also vom ersten zum zweiten Viertel, einen Sprung machen, so geschieht dieser entweder in ein mit jeder der beiden andern Stimmen konsonierendes Intervall, wie bei † oder in den Einklang oder die Oktave des Cantus firmus, — wie bei * der folgenden Beispiele.
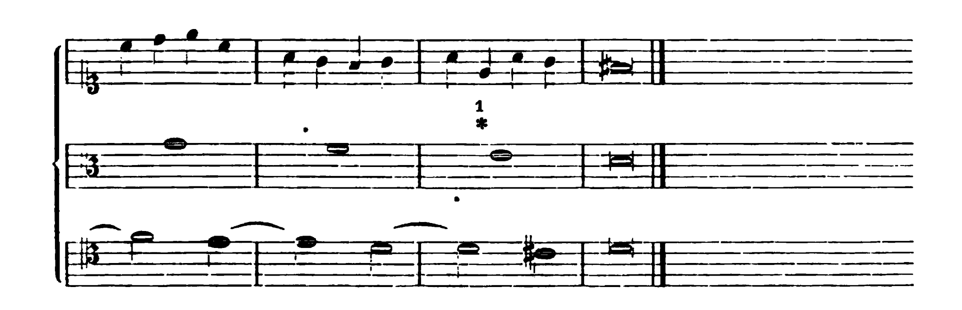
Beispiele.
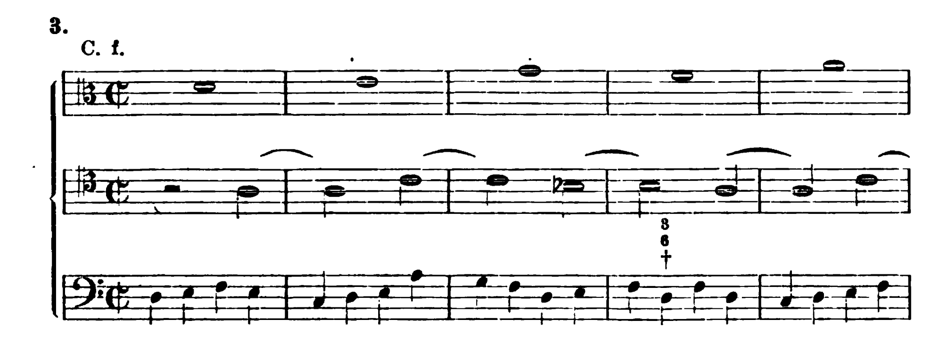
Fortschreitende Stimme in Viertelnoten:
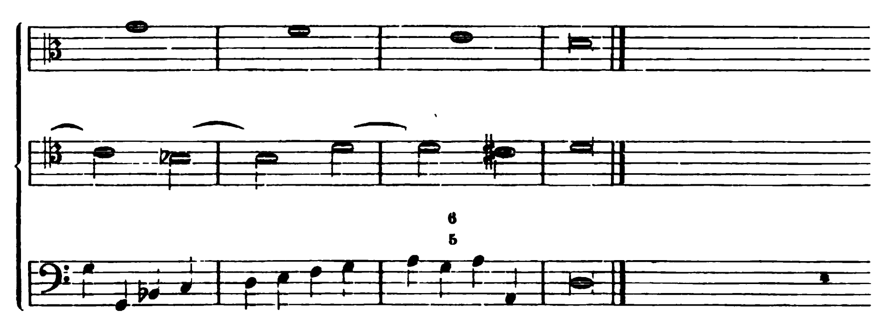





2.
C. f.




3.
C. f.
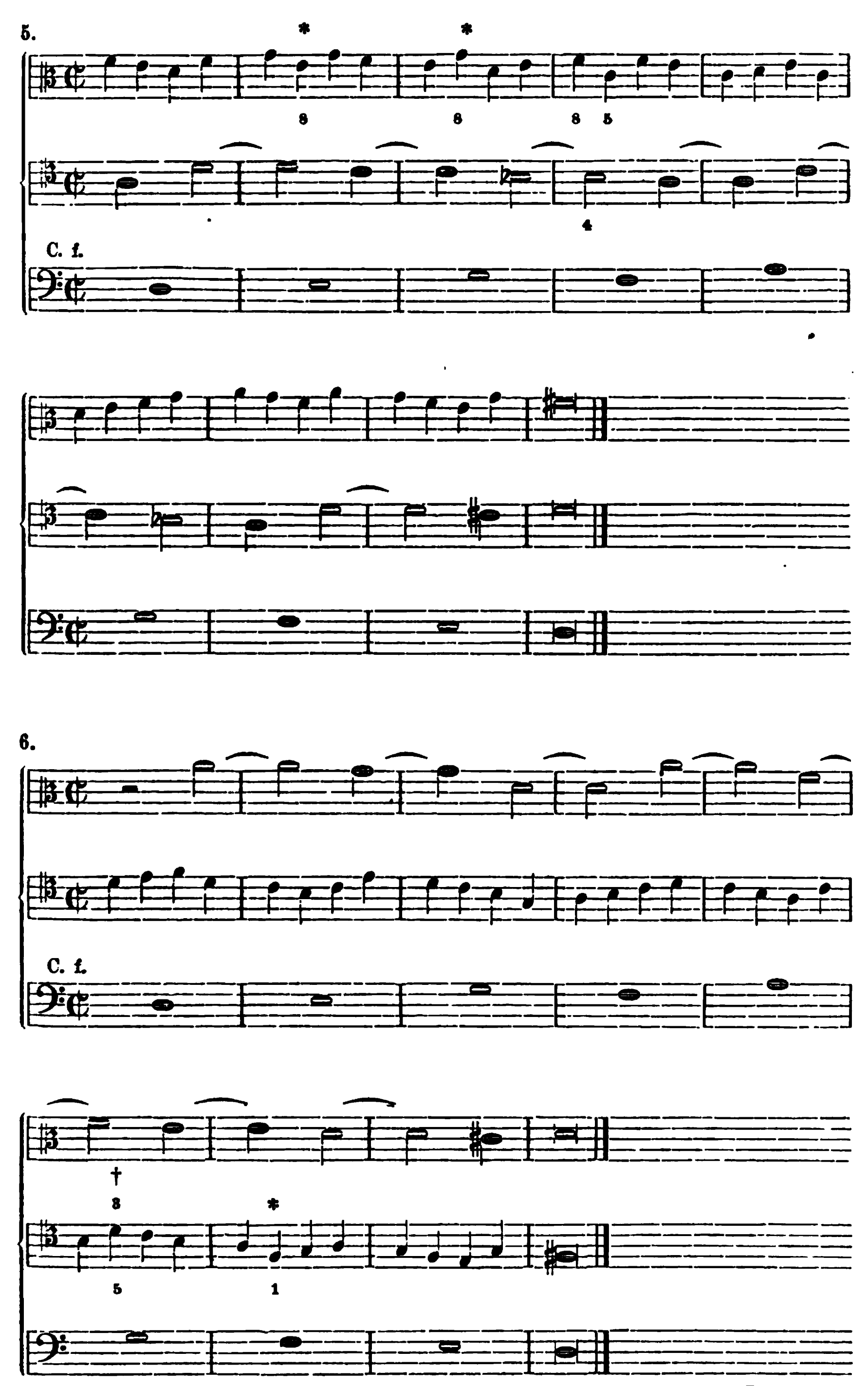


4.

C. f.
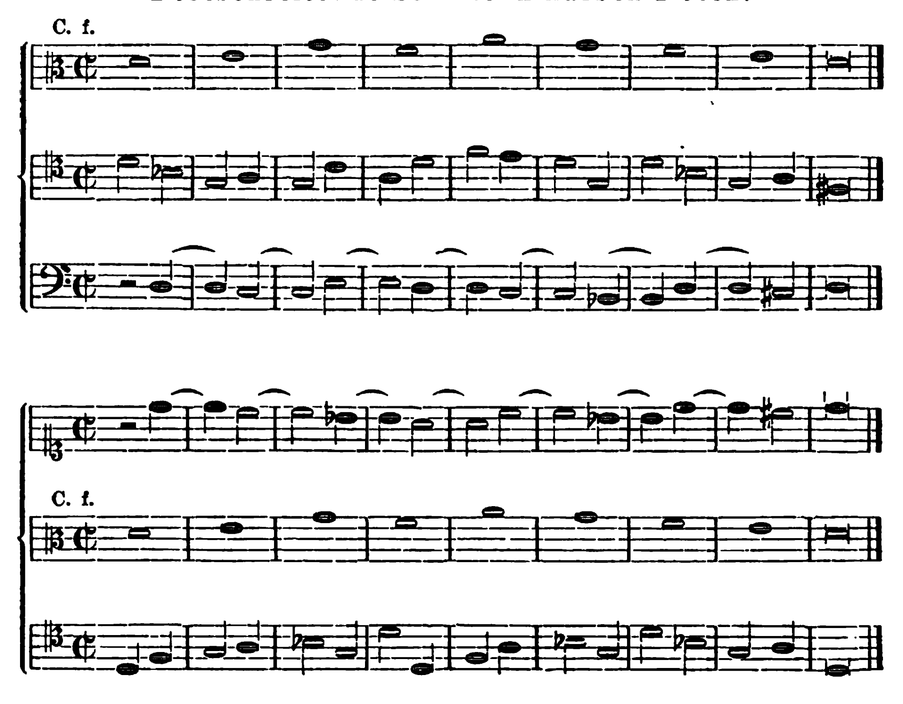
8
*

Ist die Quart in einer der Oberstimmen gebunden, so macht die andere in Vierteln singende Oberstimme, wenn das erste Viertel in der Oktave zur Unterstimme steht, am besten einen Quartensprung abwärts, also in die Quinte der Unterstimme, wie es im folgenden Beispiele im 4. Takte der Fall ist.

5.



Fortschreitende Stimme in halben Noten:

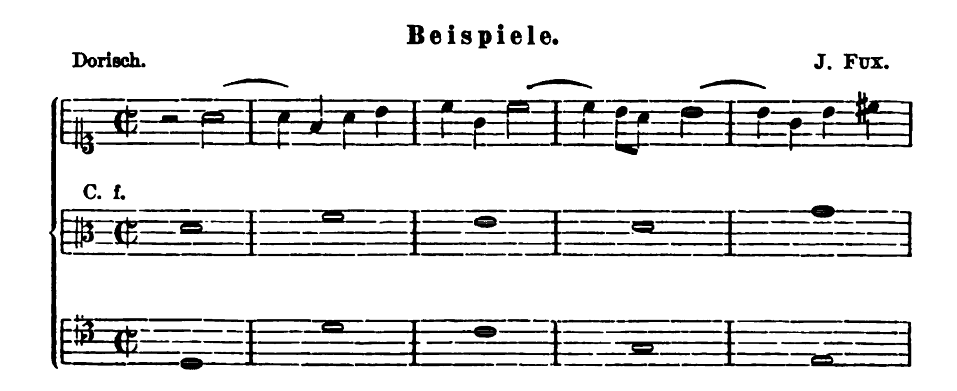


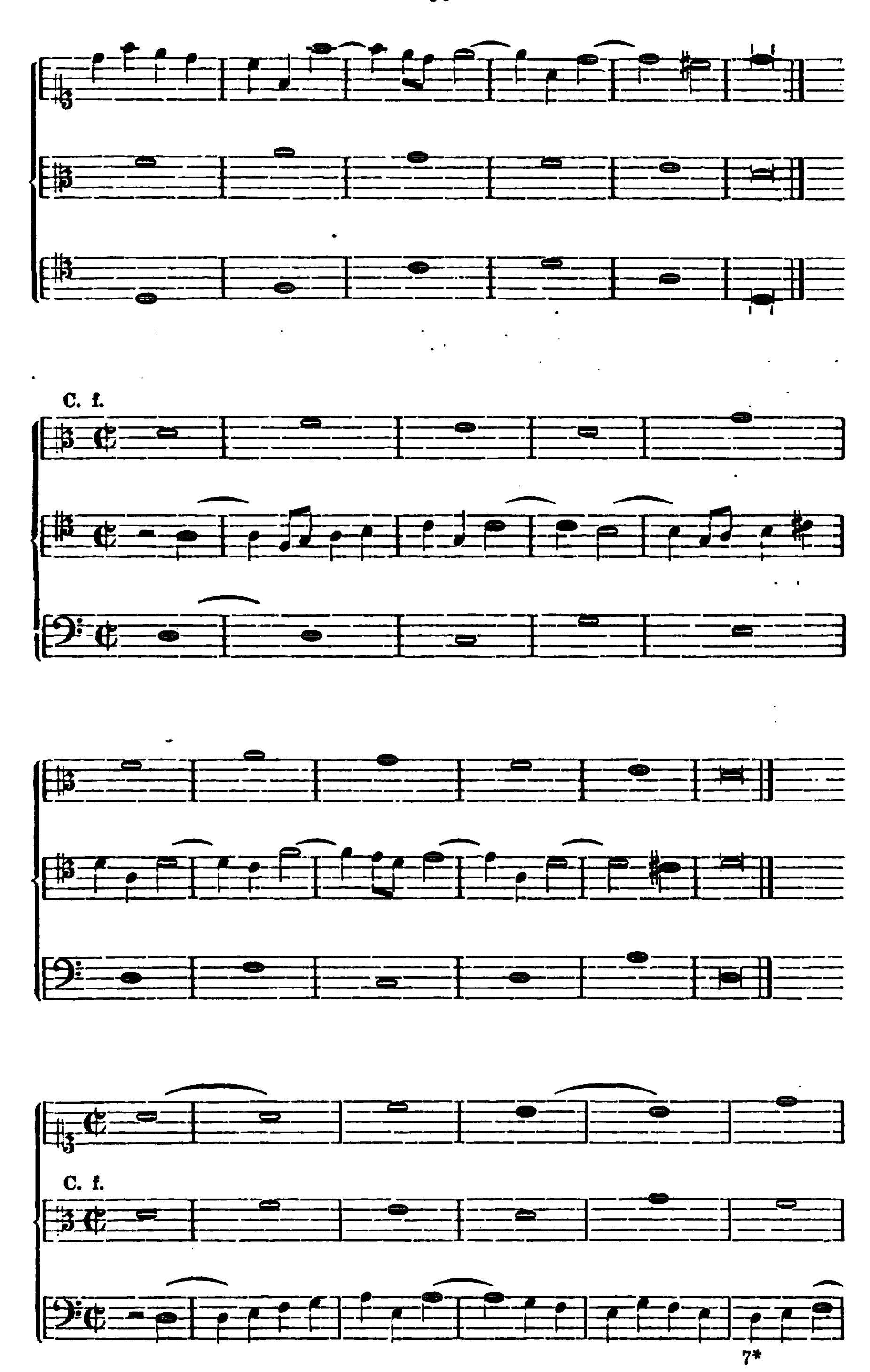
Sechste Gattung.
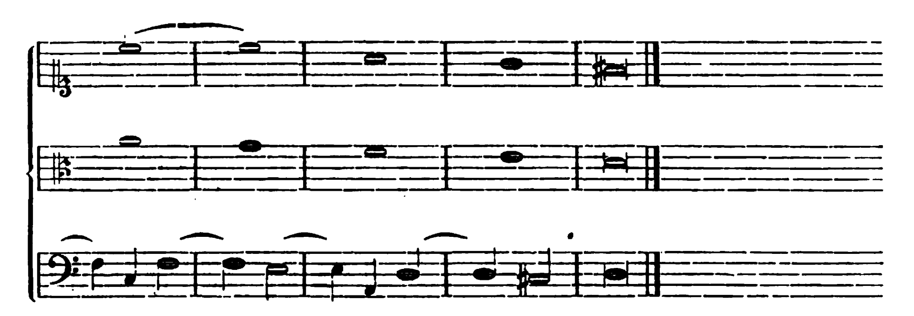
Gemischte Noten.

Für den Kontrapunkt in gemischten Noten gelten dieselben Regeln, welche in der sechsten Gattung des zweistimmigen Kontrapunktes angeführt sind.

Beispiele.




C. f.
C. f.
7*
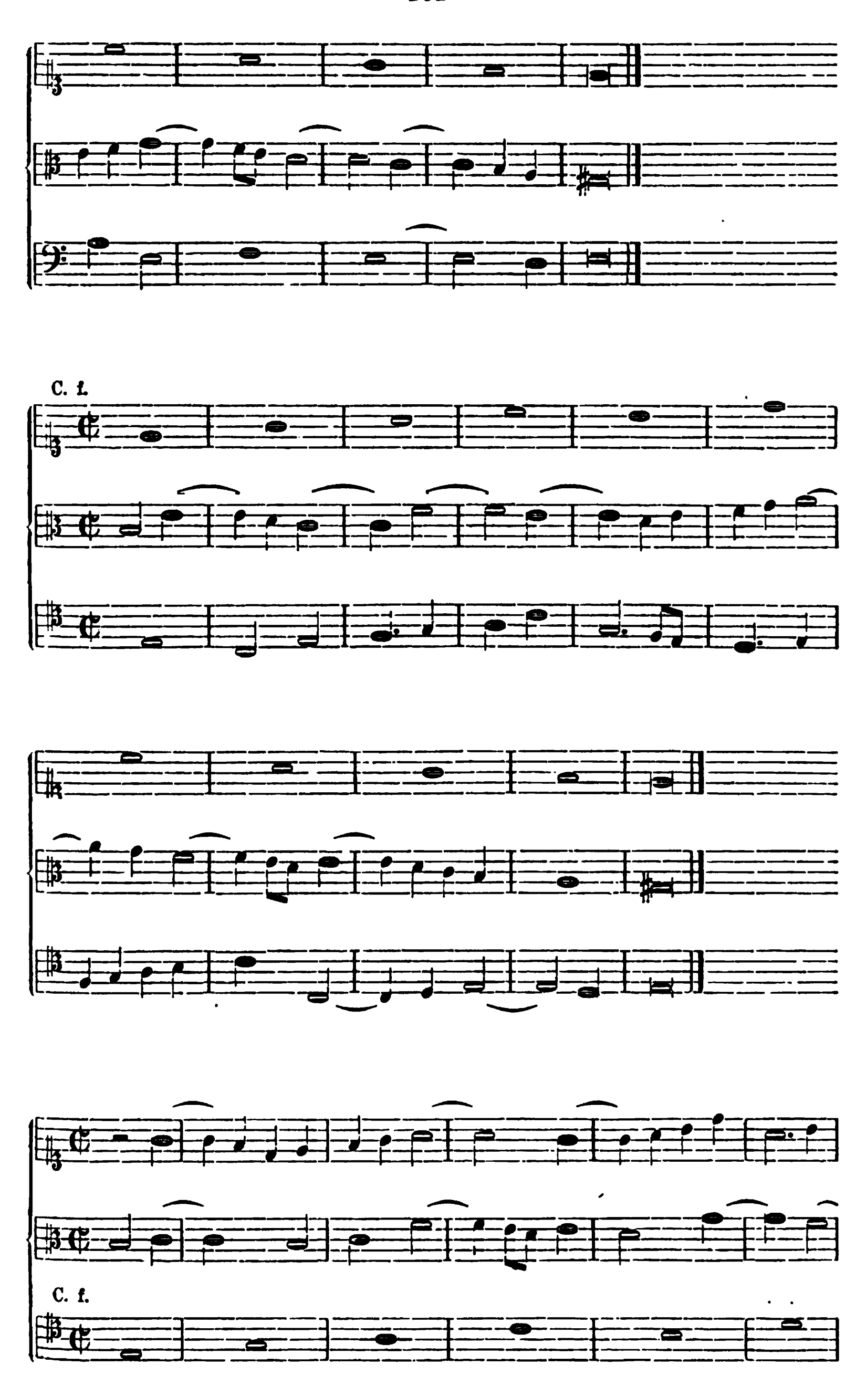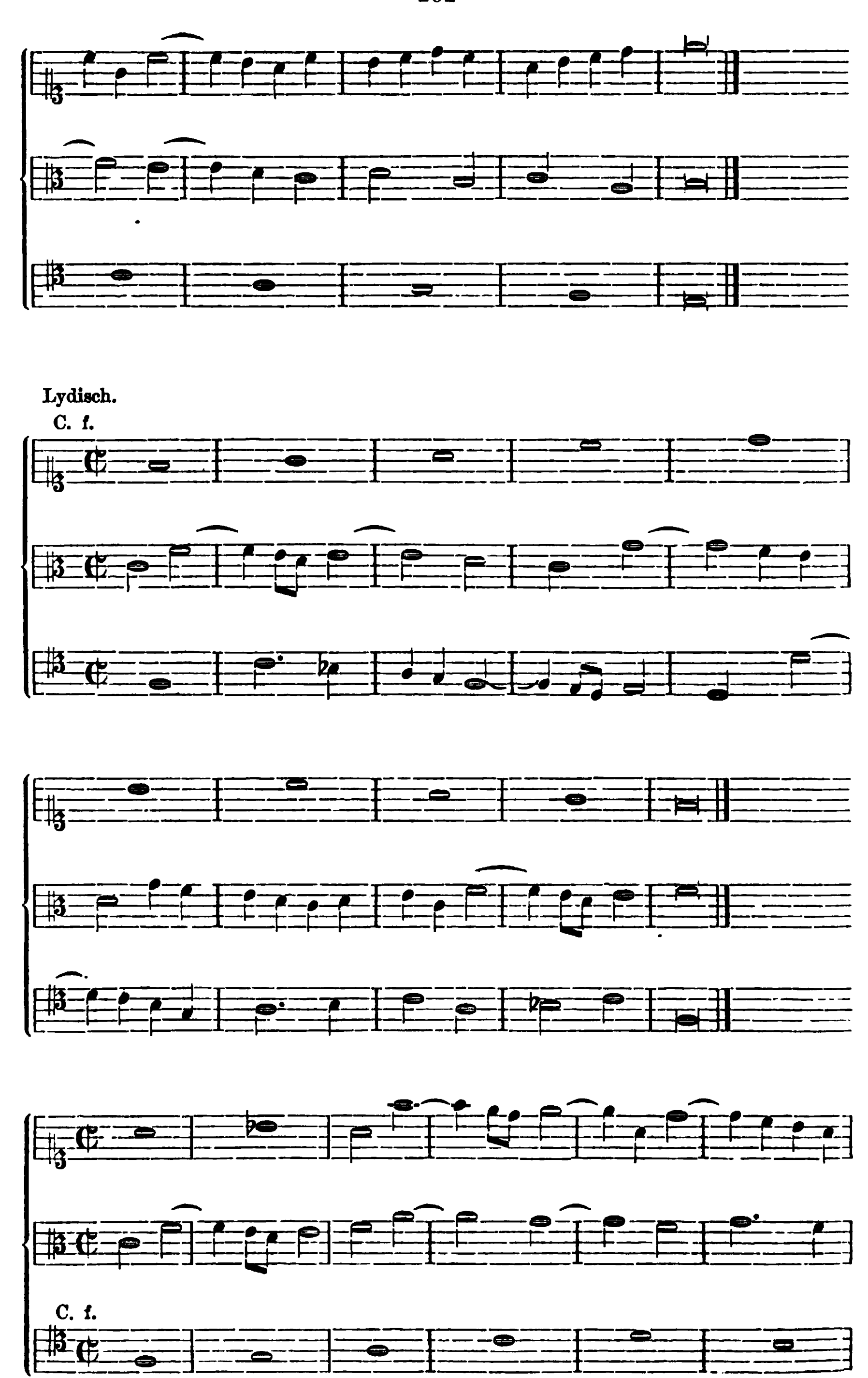


Daran sind Übungen zu reihen, in welchen sich gegen einen Cantus firmus in ganzen Noten zwei Kontrapunkte in gemischten Noten bewegen. Beispiele:
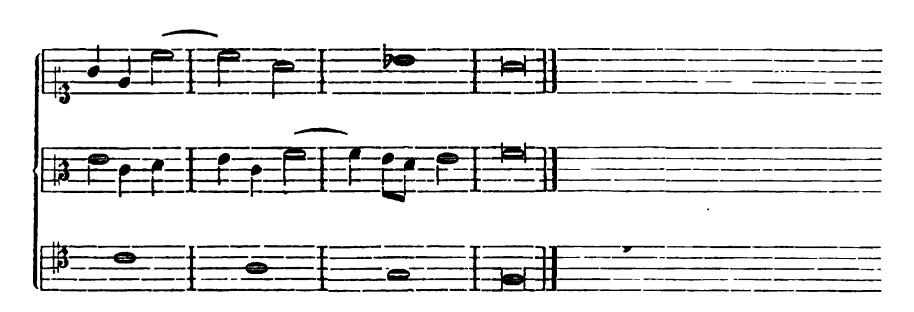
Phrygisch. M. H.

C. f.
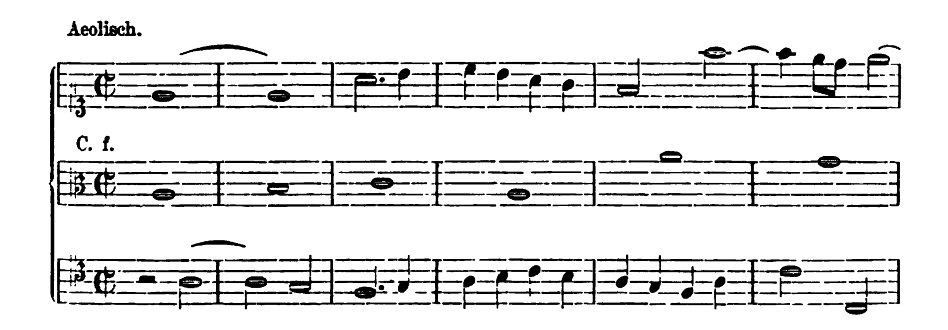
C. f.
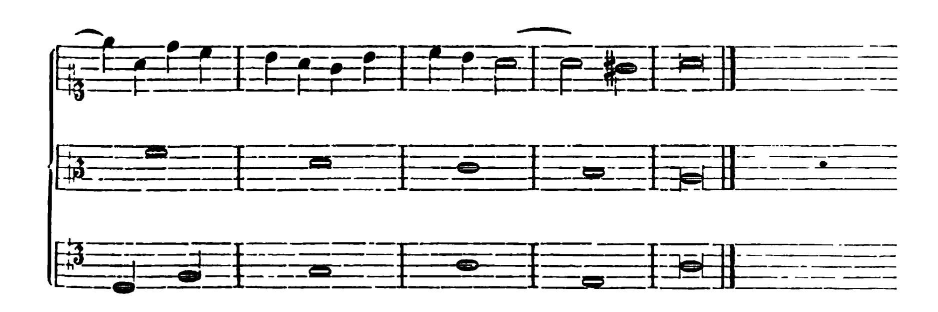

C. f.
C. f.


Lydisch.
C. f.
C. f.
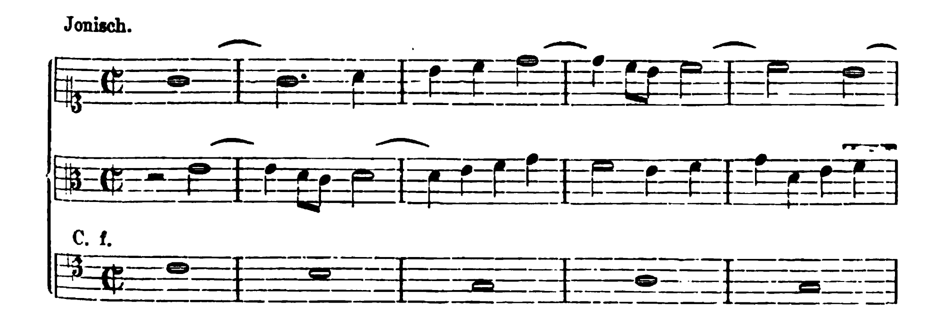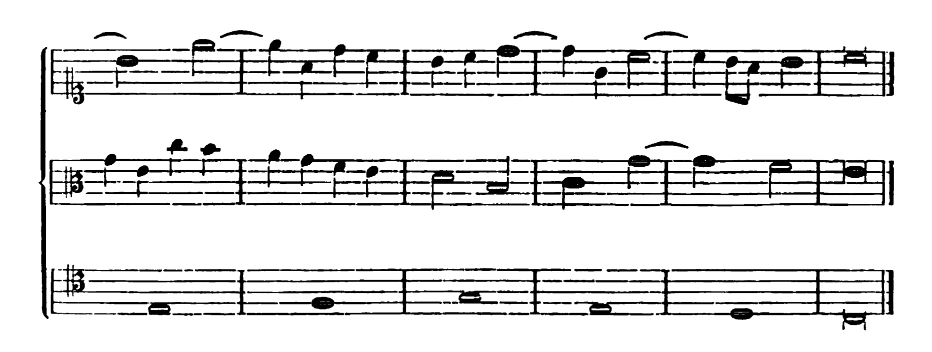


Aeolisch.





Jonisch.





Der vierstimmige Satz.

Erste Gattung.

Note gegen Note.

1. Der selbständige Zusammenklang verschiedener, aber konsonierender Töne ist, wie aus der Lehre des dreistimmigen Satzes bekannt ist, nur durch einen Grundton mit seiner grossen oder kleinen Terz und reiner Quinte, oder durch einen Grundton mit seiner Terz und Sexte, d. h. durch den Dreiklang und seine erste Umkehrung möglich. Wenn nun eine vierte Stimme hinzutritt, so kann es nur durch Verdopplung eines Tones des Dreiklanges geschehen.

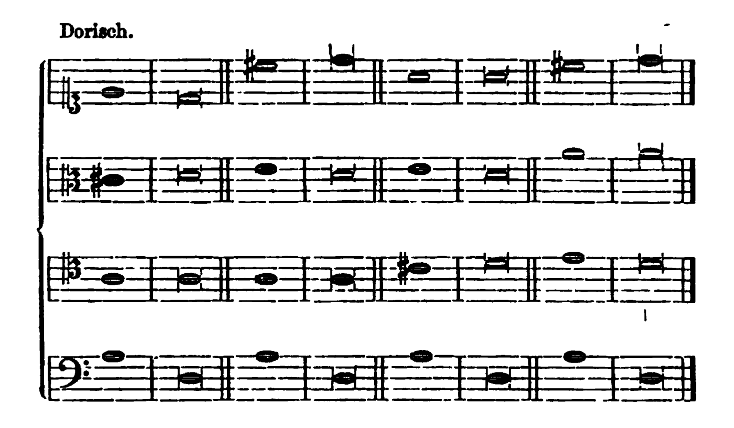
2. Am besten wird der seiner Stellung nach wichtigste Ton, der tiefste der Harmonie, der Grundton, verdoppelt. Doch kann auch jeder der beiden andern Töne verdoppelt werden, je nachdem die schöne Führung der Stimmen es geboten erscheinen lässt.

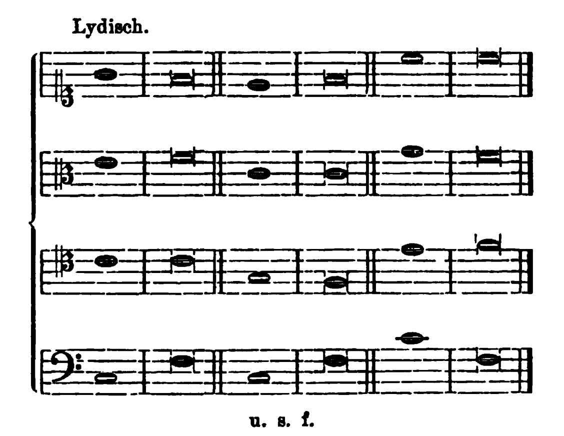
Der guten Stimmführung wegen, welche auf den Gesetzen über Melodiebildung beruht, verbietet sich die Verdopplung des in die Tonika führenden Halbtones, also des abwärtsgehenden der phrygischen und des aufwärtssteigenden der übrigen Tonarten von selbst.

3. Am Anfange und beim Schlussaccord kann die Terz fehlen; im Verlaufe der Übung aber sollen in dieser Gattung immer vollständige Dreiklänge gesetzt werden.

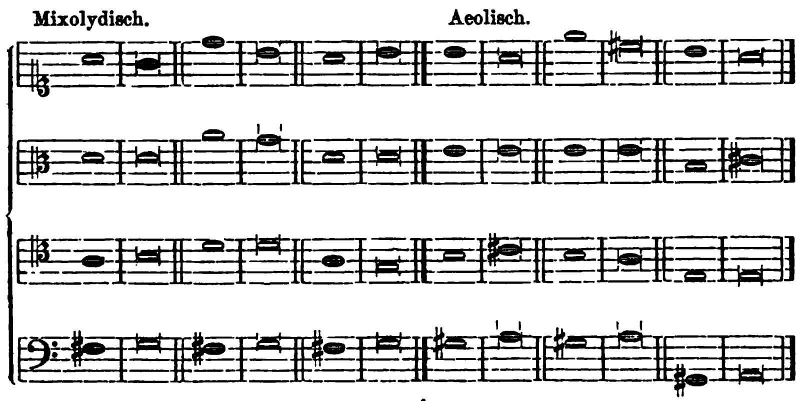
4. Die Schlusskadenzen werden gebildet:

a) mit einem Sprunge des tiefsten Tones von der Quinte in die Tonika:

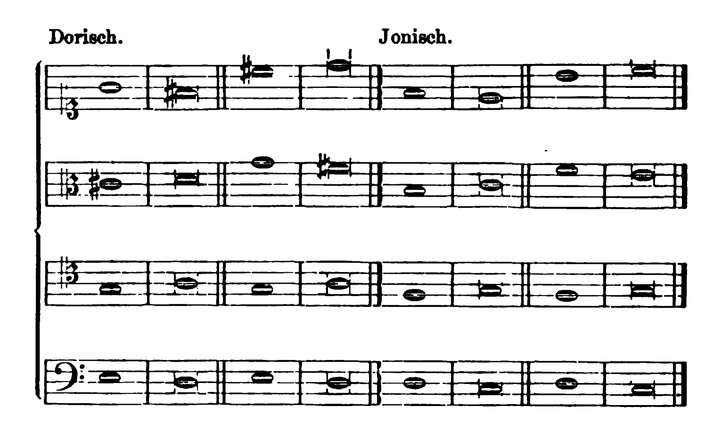




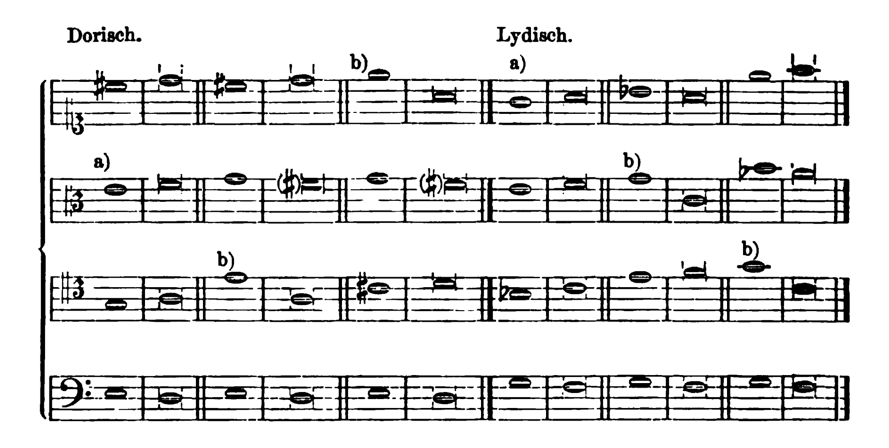
b) mit dem **aufwärtssteigenden Leitton in der untersten Stimme:**



c) mit dem abwärtsgehenden Leitton in der Unterstimme; hier wird am besten im vorletzten Takte die Terz, d. i. die Quarte der Tonart verdoppelt.



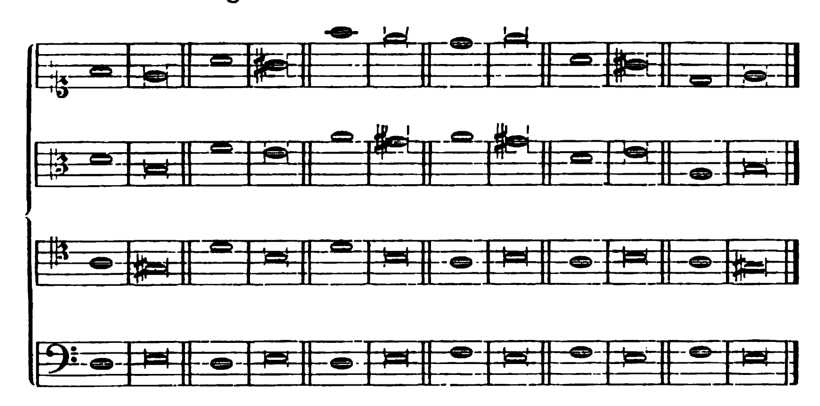
Es kann aber auch der in der Unterstimme abwärtsgehende Leitton in einer höheren Oktave verdoppelt und dann diese Oktave a) in die Terz der Tonart aufwärts, oder b) in die Quinte der Tonart durch einen Quintenfall abwärts geführt werden*), wie aus folgenden Kadenzen zu ersehen ist:



Die phrygische Tonart bildet ihre Kadenzen immer mit einem der Leittöne in der Unterstimme. Wie oben bemerkt wurde, lässt sie die

*) Die dadurch entstehende verdeckte Quintenfortschreitung ist eine durch natürliche Sangbarkeit und schöne Klangwirkung gerechtfertigte Ausnahme von dem sonst mit Strenge zu beobachtenden Verbote der Quintenfortschreitung; die besten Komponisten der alten und neueren Zeit zogen diese Art der Kadenzbildung der ersteren, mit den drei höheren Tönen aufwärtssteigenden vor.

Verdoppelung des abwärtssteigenden Leittones nicht zu. Die Kadenzen dieser Tonart sind daher folgendermassen einzurichten:



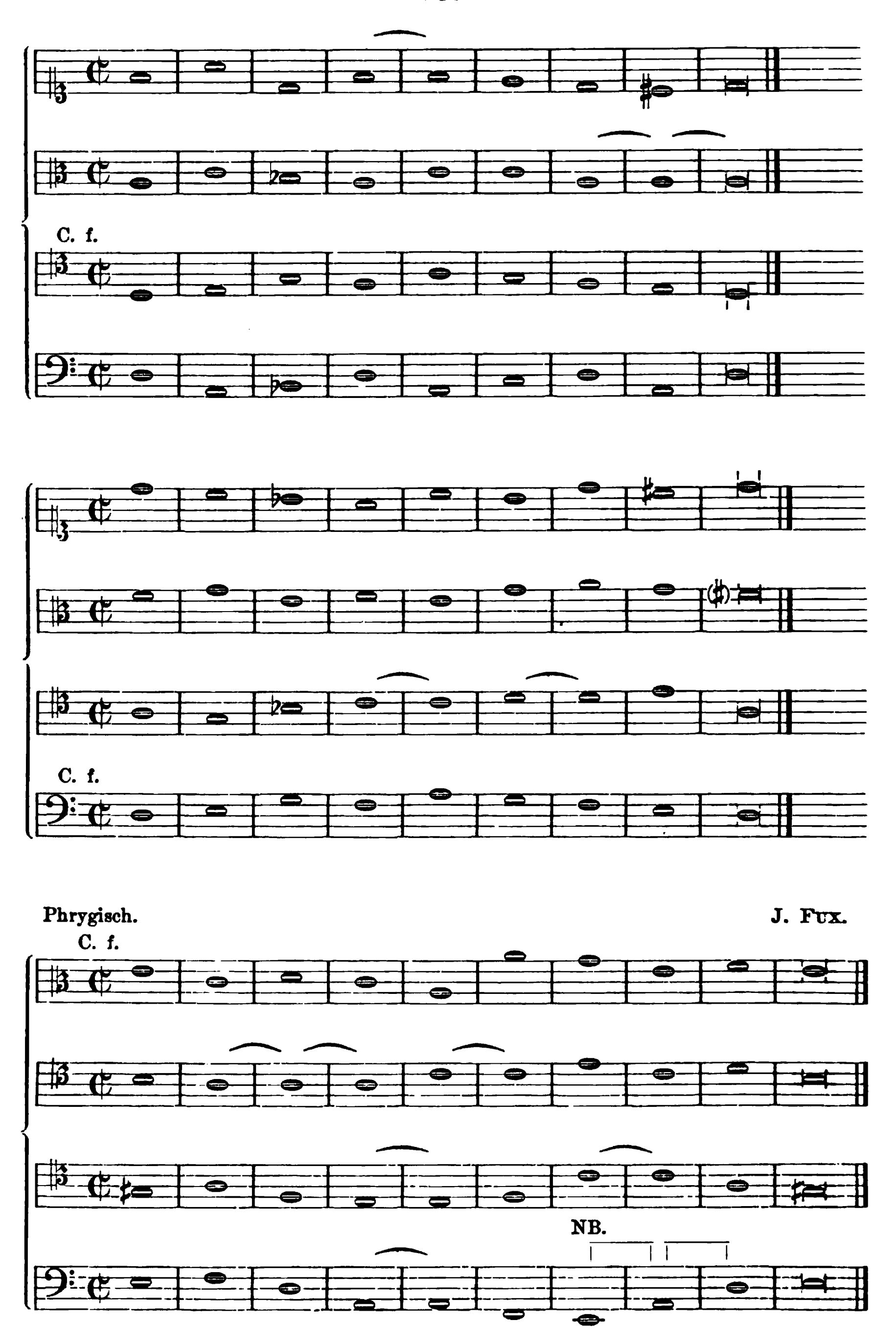
Der Cantus firmus ist in den Übungen in jeder Stimme zu bearbeiten. Dabei bietet sich auch Gelegenheit, die Transpositionsschlüssel, wie sie in der Lehre über die Notation erklärt wurden, anzuwenden.

Beispiele.

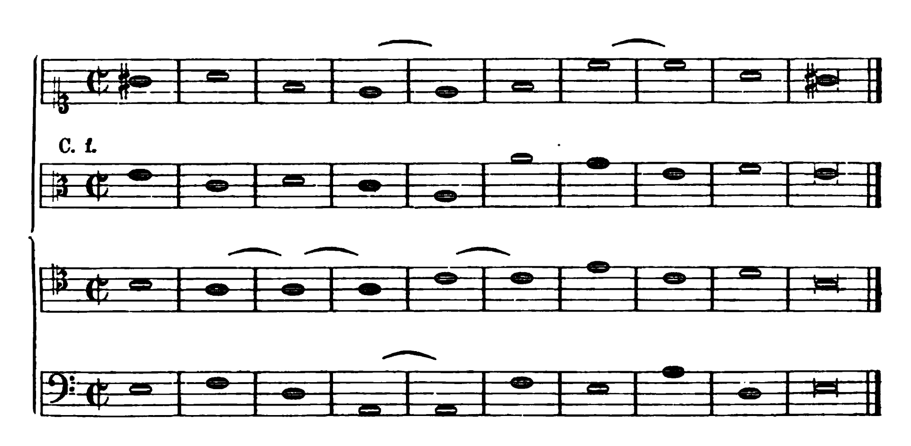
Dorisch. M. H.

C. f.

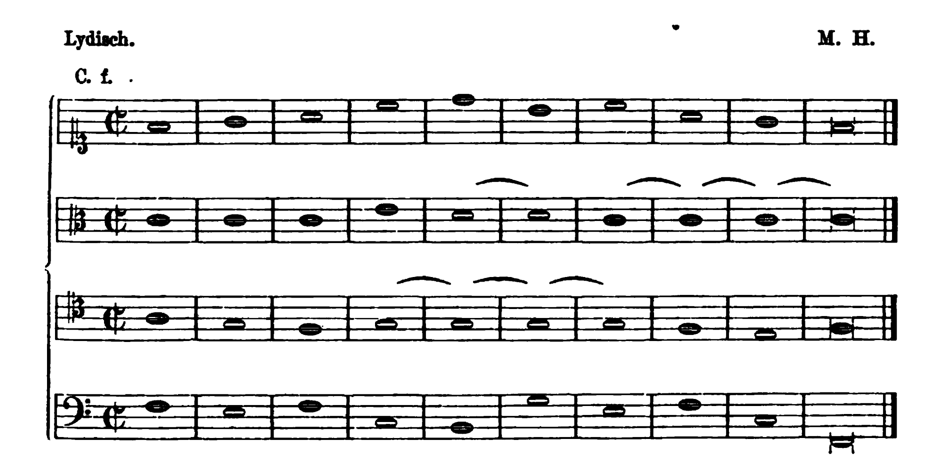
C. f.

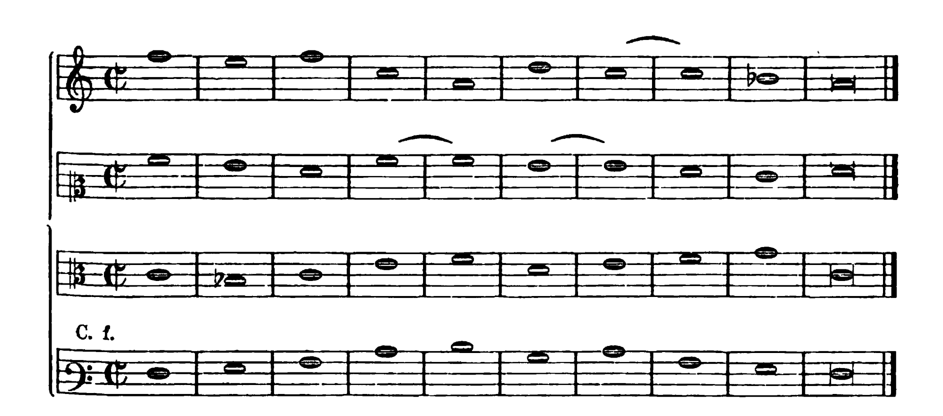


NB. Diese 2 Quartensprünge in derselben Richtung sind ein Verstoss gegen die Regeln der Melodiebildung, der nur durch die äusserste Not zu entschuldigen ist.



Lydisch. M. H.



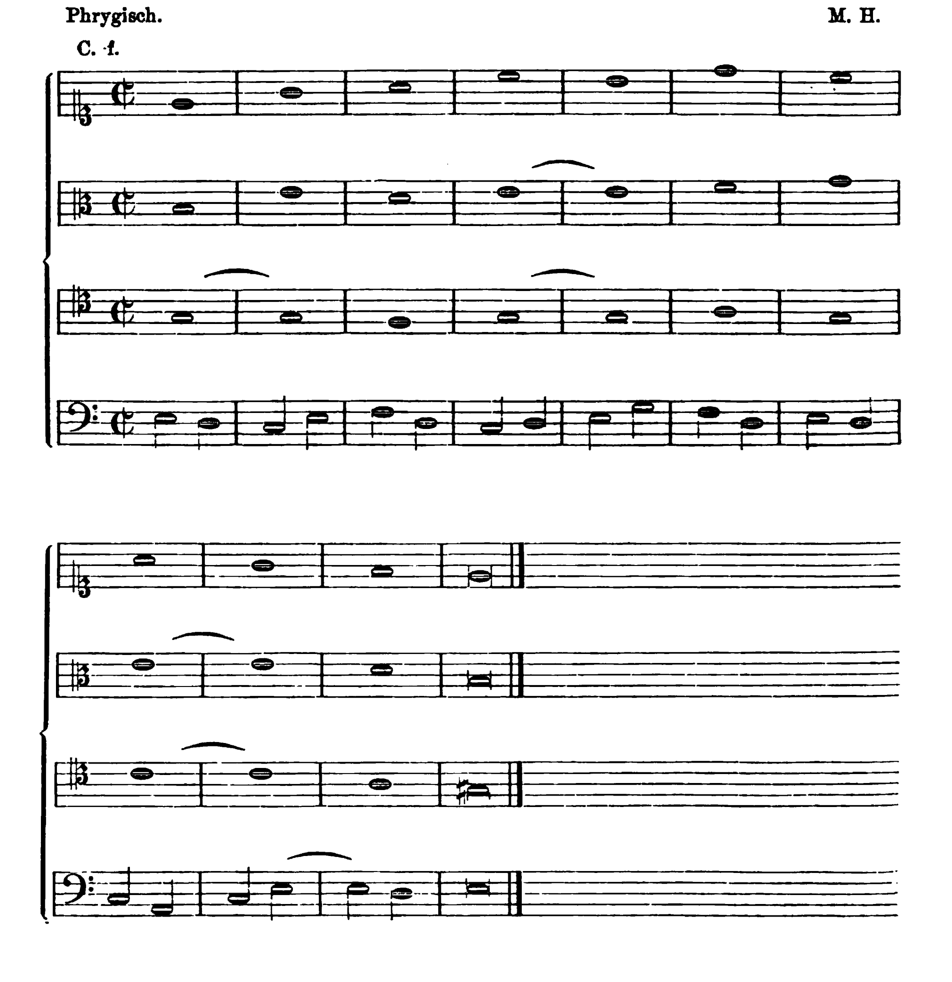


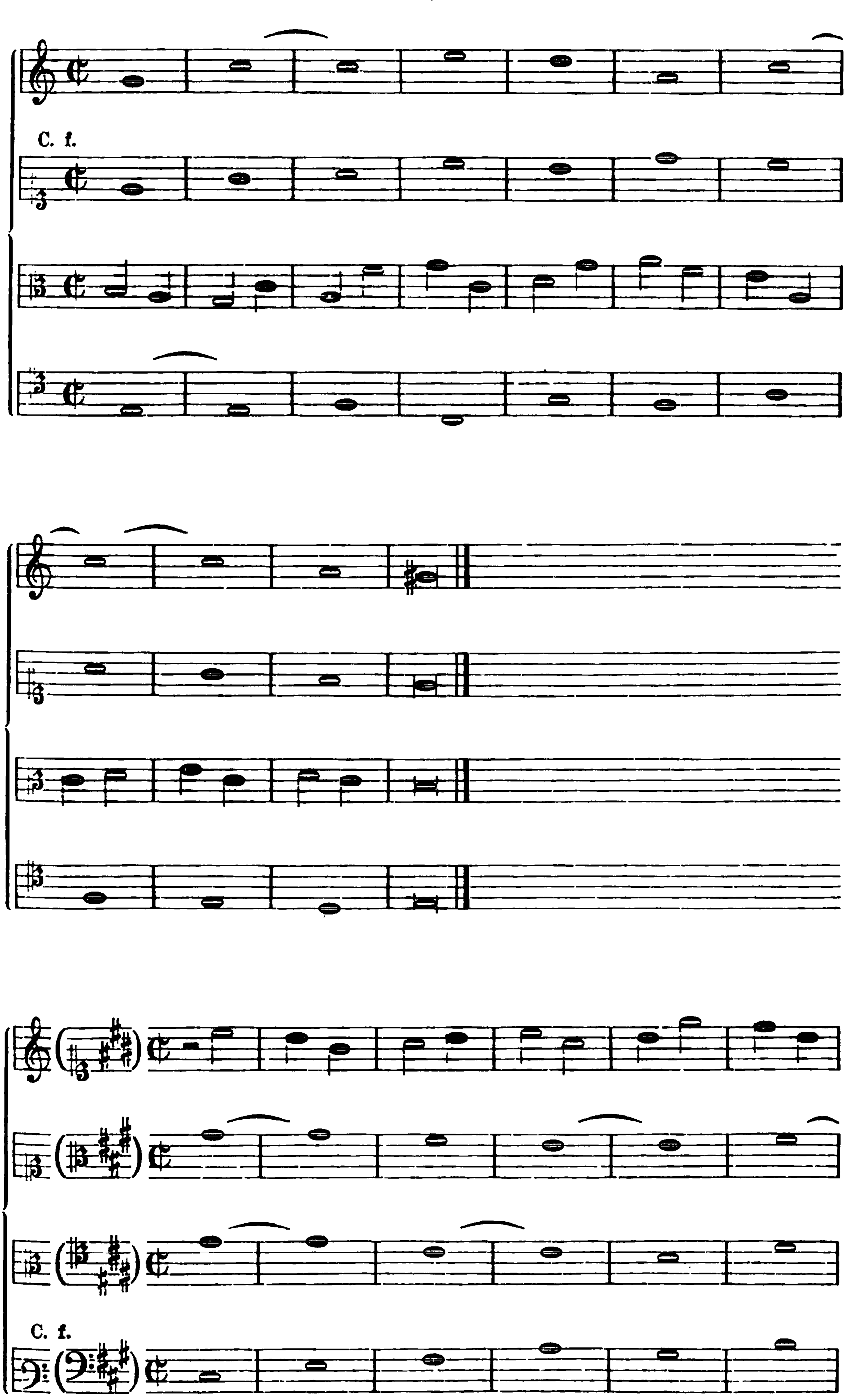
Zweite Gattung.
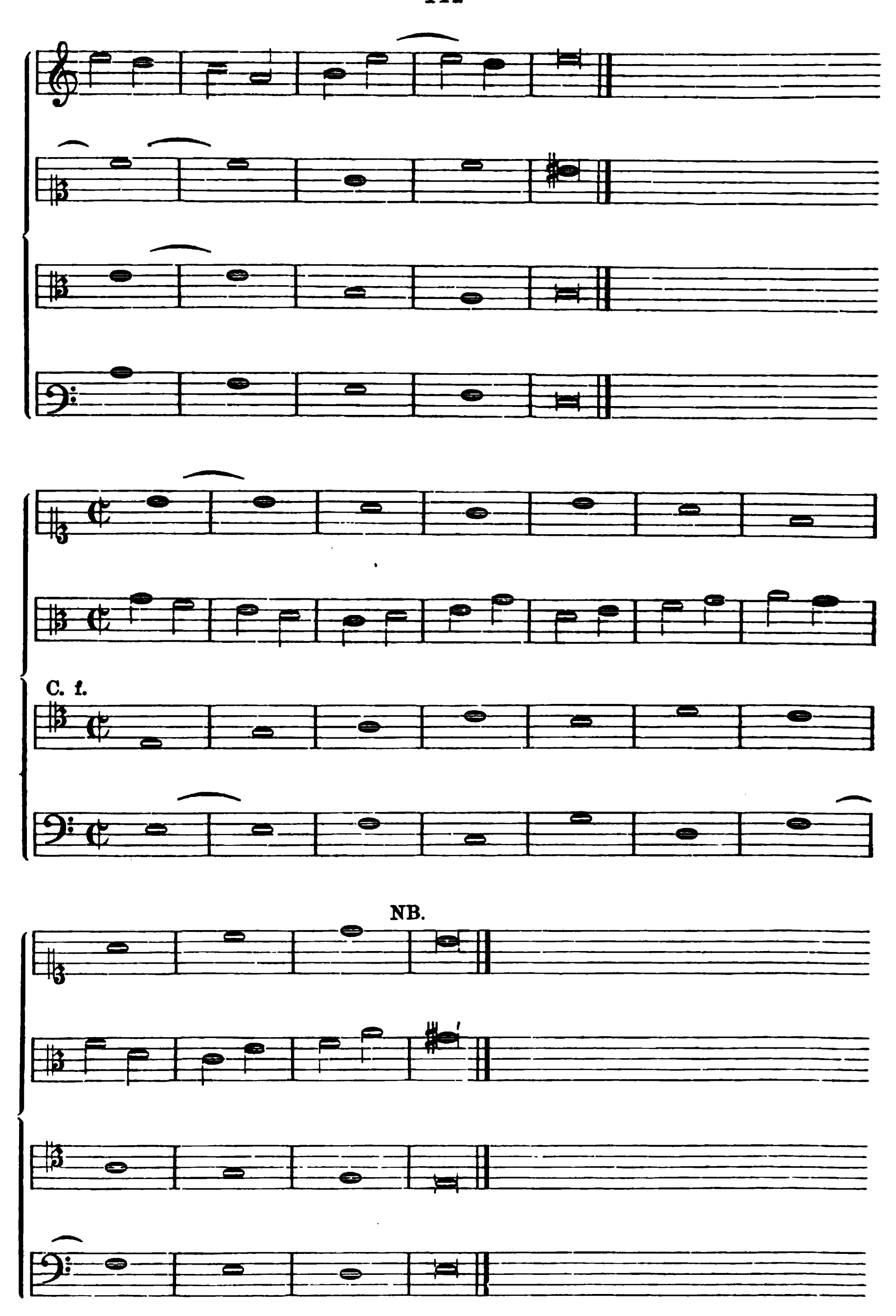
Zwei Noten gegen eine.

1. Was für die Bearbeitung der zweiten Gattung im dreistimmigen Satze gesagt wurde, das gilt auch für den vierstimmigen Satz. Wenn es nicht möglich ist, auf dem guten Taktteile einen vollen Dreiklang herzustellen, so soll die zweite, nachschlagende halbe Note denselben ergänzen.

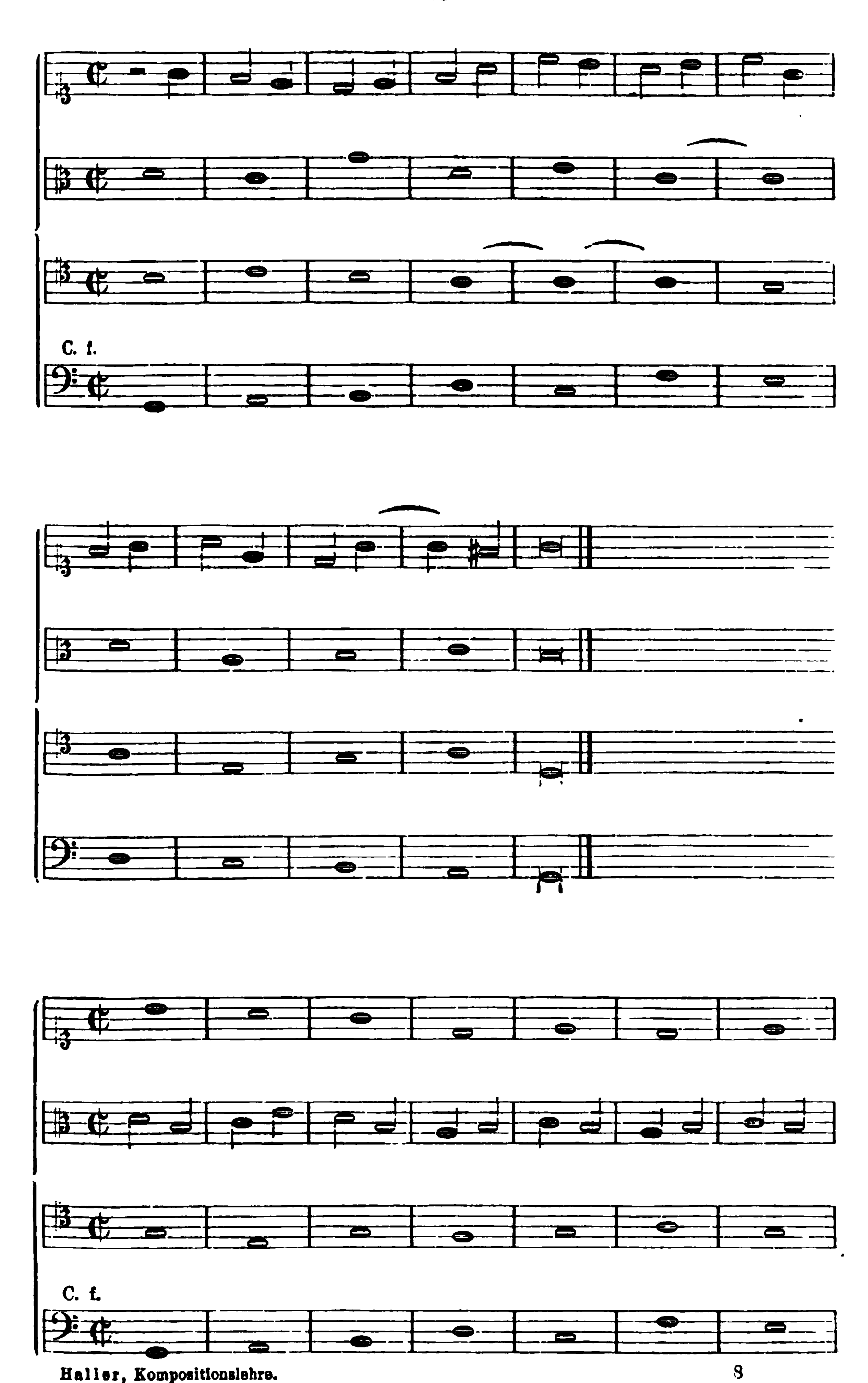
2. Der Schwierigkeiten wegen, welche diese Gattung bietet, ist es gestattet, im Notfalle eine verdeckte Quinten- oder Oktavenfortschreitung anzubringen.

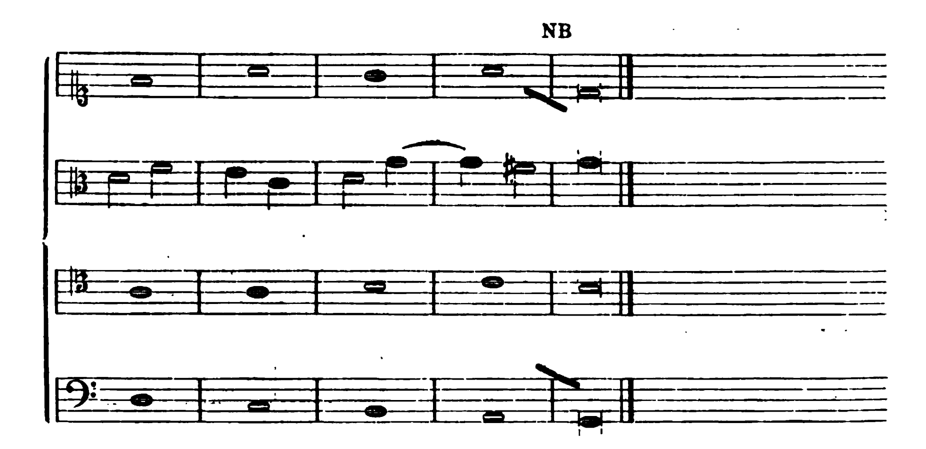



C. f.
C. f.



NB. In der phrygischen Tonart findet sich diese verdeckte Quintenfortschreitung bei den besten Meistern. Sie ist oft unvermeidlich, aber auch unbedenklich, wenn, wie hier, der Bass zugleich in Gegenbewegung zur Quinte tritt.


C. f.
C. f.



NB. Wird diese Kadenz auf dem Tasteninstrumente in ein und derselben Klangfarbe gespielt, so hören wir eine offene Oktavenfortschreitung, nicht aber, wenn dieselbe von Singstimmen oder Instrumenten mit ihren verschiedenen Klangcharakteren vorgetragen wird; in diesem Falle verfolgen wir den melodischen Gang der einzelnen Stimmen.

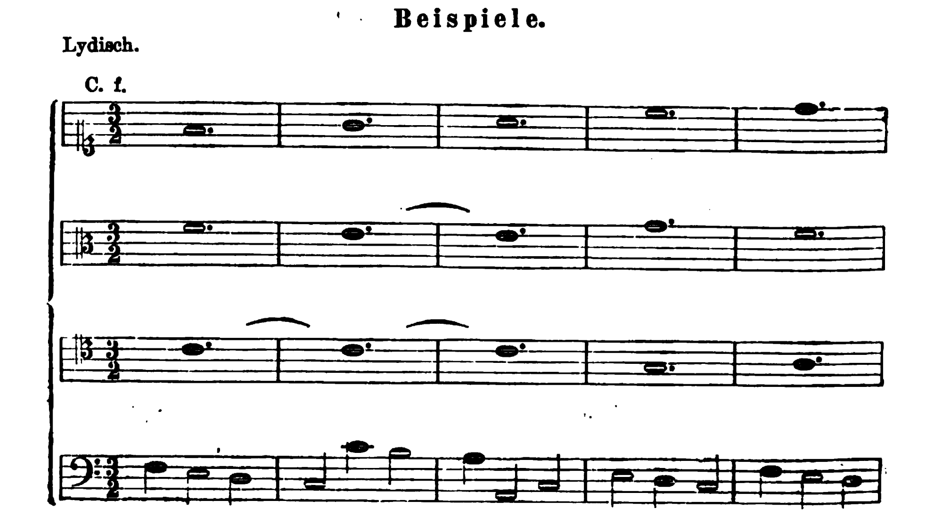
Dritte Gattung.

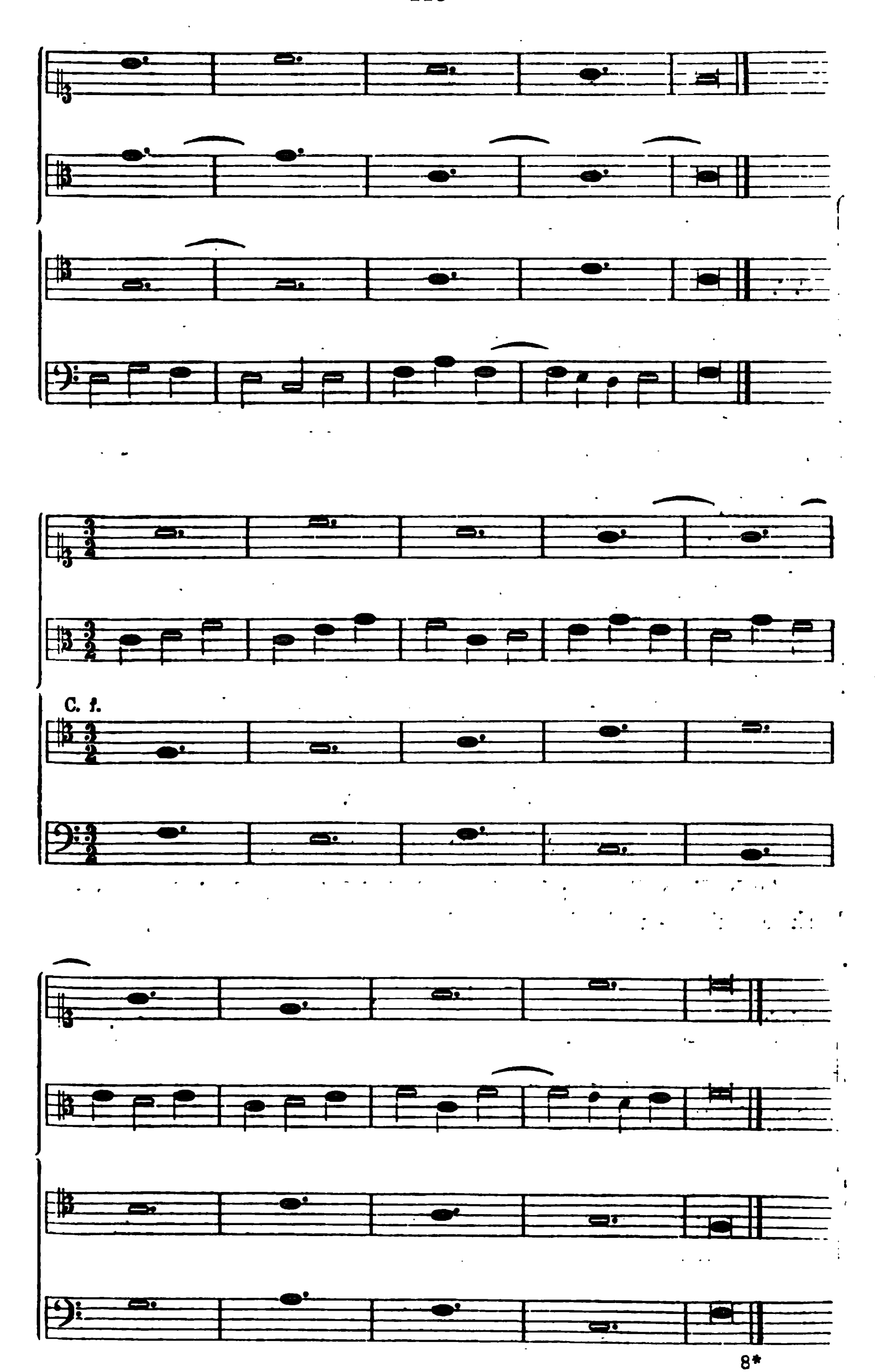
Drei Noten gegen eine.

Auch hier kann von der in der vorhergehenden Gattung erwähnten Licenz Gebrauch gemacht werden, da es sonst oft unmöglich ist, die vorgeschriebene Bewegung in den Stimmen konsequent einzuhalten.

Beispiele.

Lydisch.




C. f.
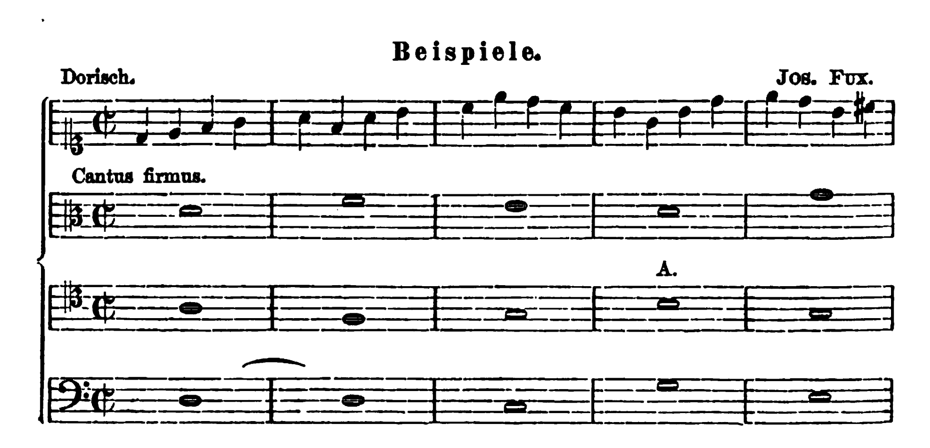
C. f.

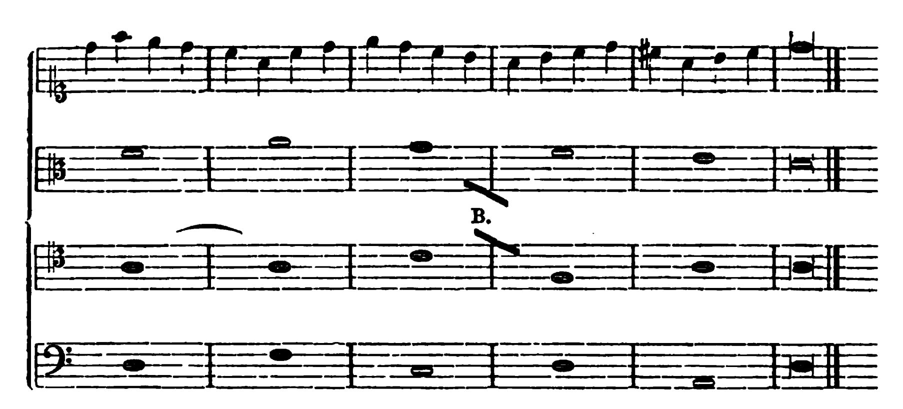
Vierte Gattung.

Vier Noten gegen eine.

Auch diese Gattung hat ihre Schwierigkeiten und sind daher verdeckte Quinten- und Oktavenfortschreitungen oft unvermeidlich.

Beispiele.
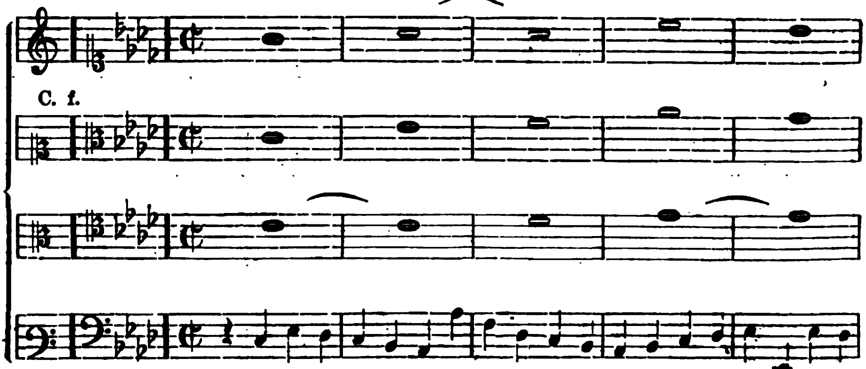




A. Hier ist die Terz verdoppelt, weil, wie Fux bemerkt, durch den Einklang g mit dem Basse der Fülle der Harmonie nicht wenig genommen würde, die Terz in der Viertelnotenbewegung aber (im Sopran) nicht während der Dauer des Taktes immer gehört wird.
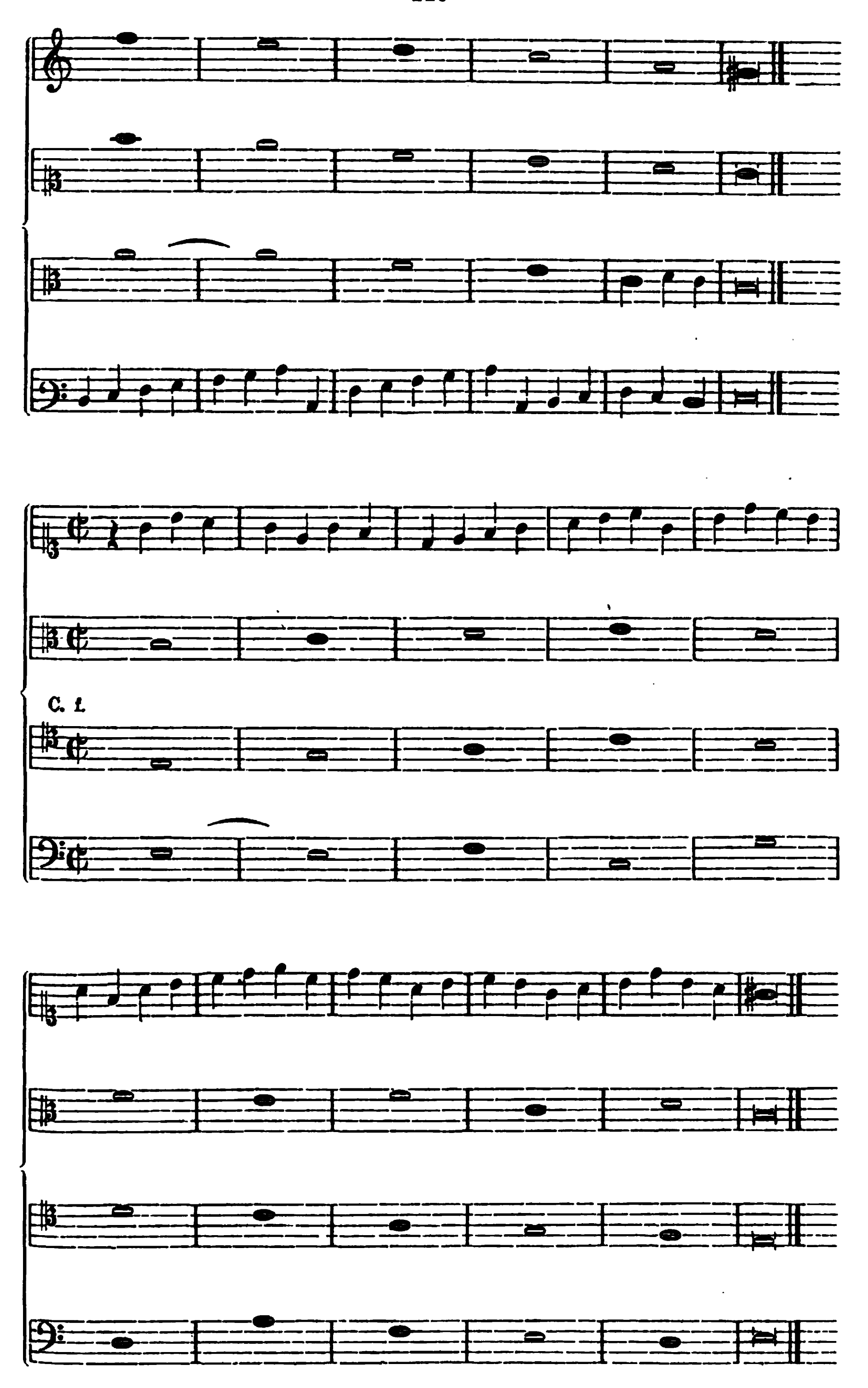
B. „Diese Fortschreitung hat wegen der Nothwendigkeit der Viertel nicht anders sein können, und muss dahero gedultet werden, ...“. Fux.
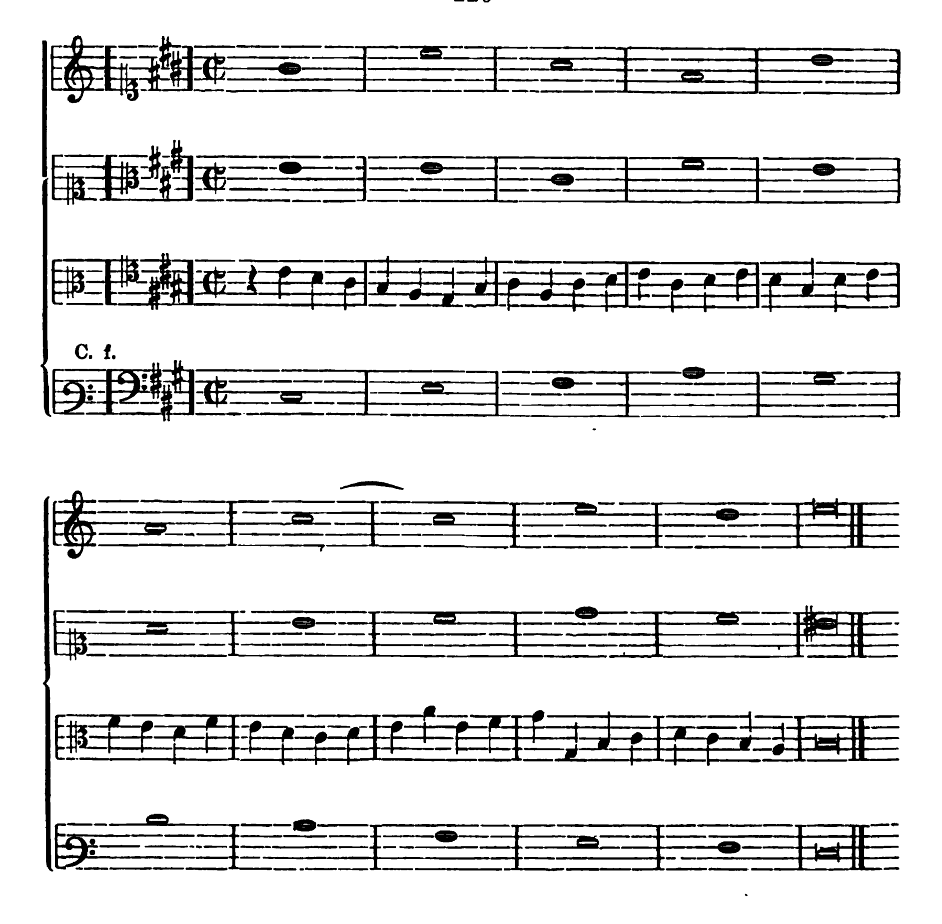
Cant. firm.

Phrygisch. M. H.

C. f.




C. f.
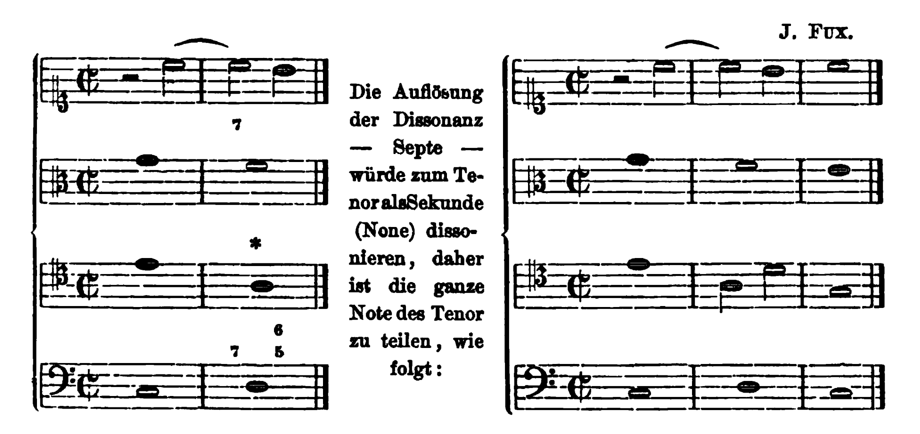


Fünfte Gattung.

Synkope.

Den im zwei- und dreistimmigen Satze erörterten Grundsätzen über die Bindungen ist hier wesentlich Neues nicht hinzuzufügen. Die angebundene Note auf guter Taktzeit ist immer als Verzögerung der nächstfolgenden auf schlechter Taktzeit anzusehen; daher nehmen die kontrapunktierenden ganzen Noten nach Möglichkeit jene Stellen in der Harmonie ein, welche ihnen bei aufgehobener Bindung zukommen würden.

In zwingenden Fällen kann die Bindung unterbrochen werden.

Wenn die Auflösung der Dissonanz wieder ein dissonierendes Verhältnis ergeben würde, so muss die ganze Note, welche die Auflösung in die Konsonanz verhindert, in zwei halbe Noten zerlegt werden, von denen die zweite in ein konsonierendes Verhältnis kommt; z. B.



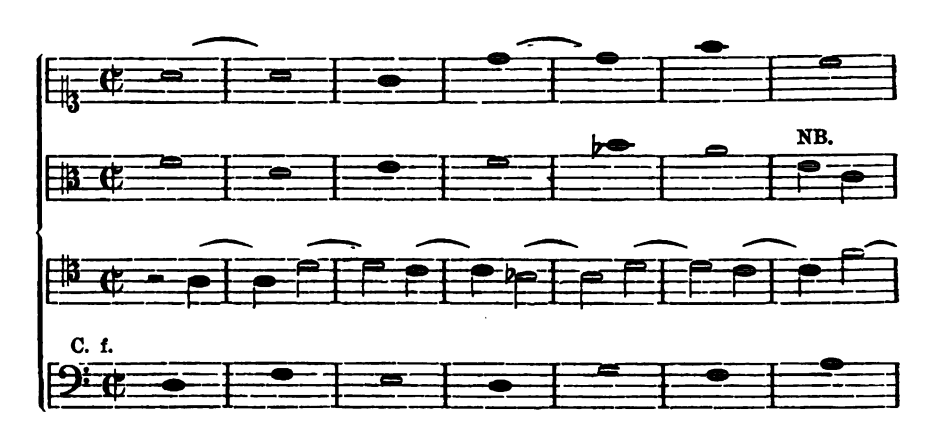
Die Auflösung der Dissonanz — Septe — würde zum Tenor als Sekunde (None) dissonieren, daher ist die ganze Note des Tenor zu teilen, wie folgt:

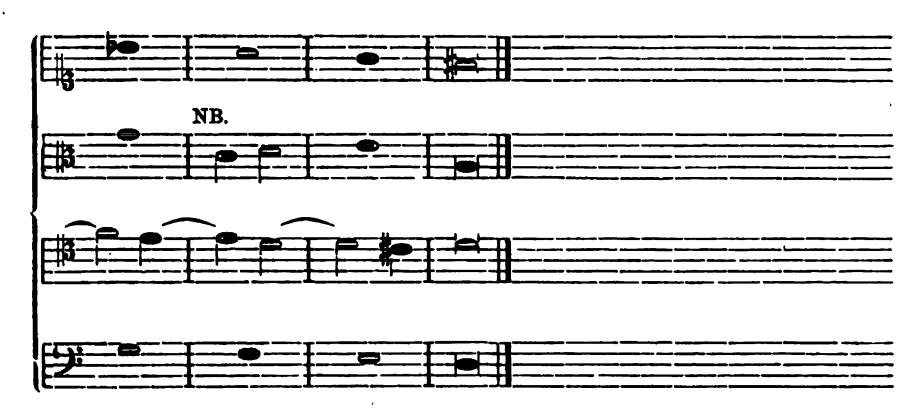
Dieser Fall kann nur dann eintreten, wenn durch die gebundene Dissonanz ein **Vierklang**, — ein Accord von vier verschiedenen Tönen entstanden ist. Wird jedoch eine der nicht gebundenen Stimmen durch den Einklang oder die Oktave verdoppelt, so ist diese Teilung einer Note nicht notwendig und deshalb in den Übungen zu vermeiden.

Beispiele.
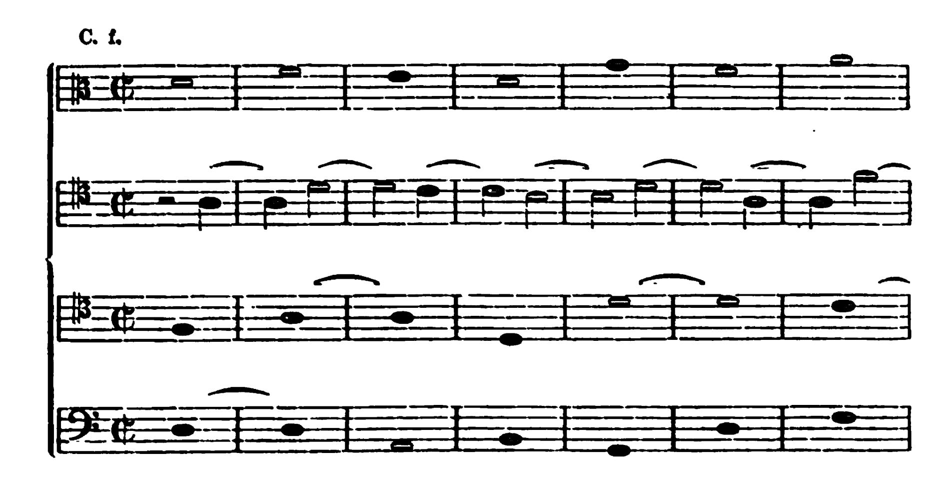
Dorisch. Jos. Fux.

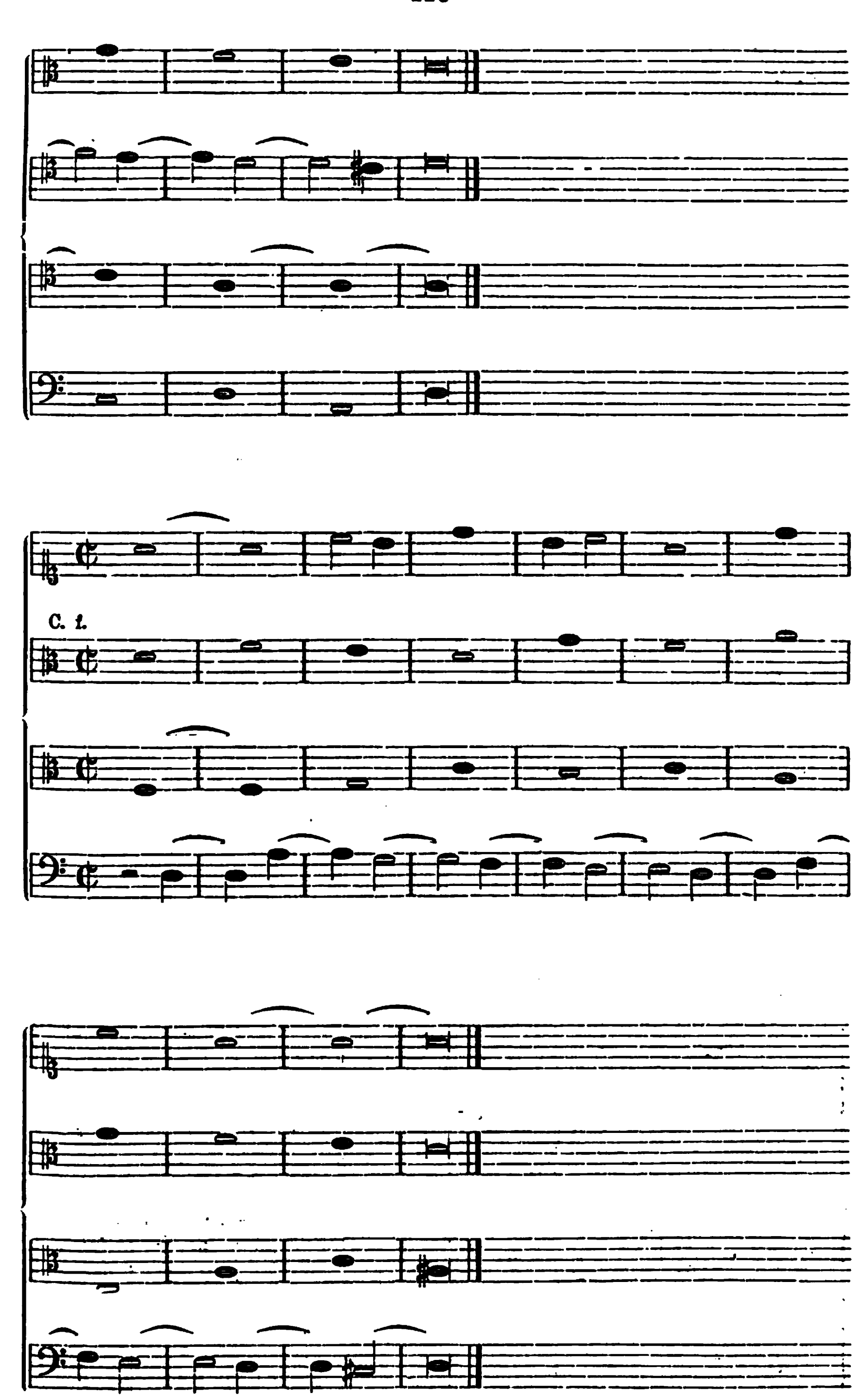
C. f.
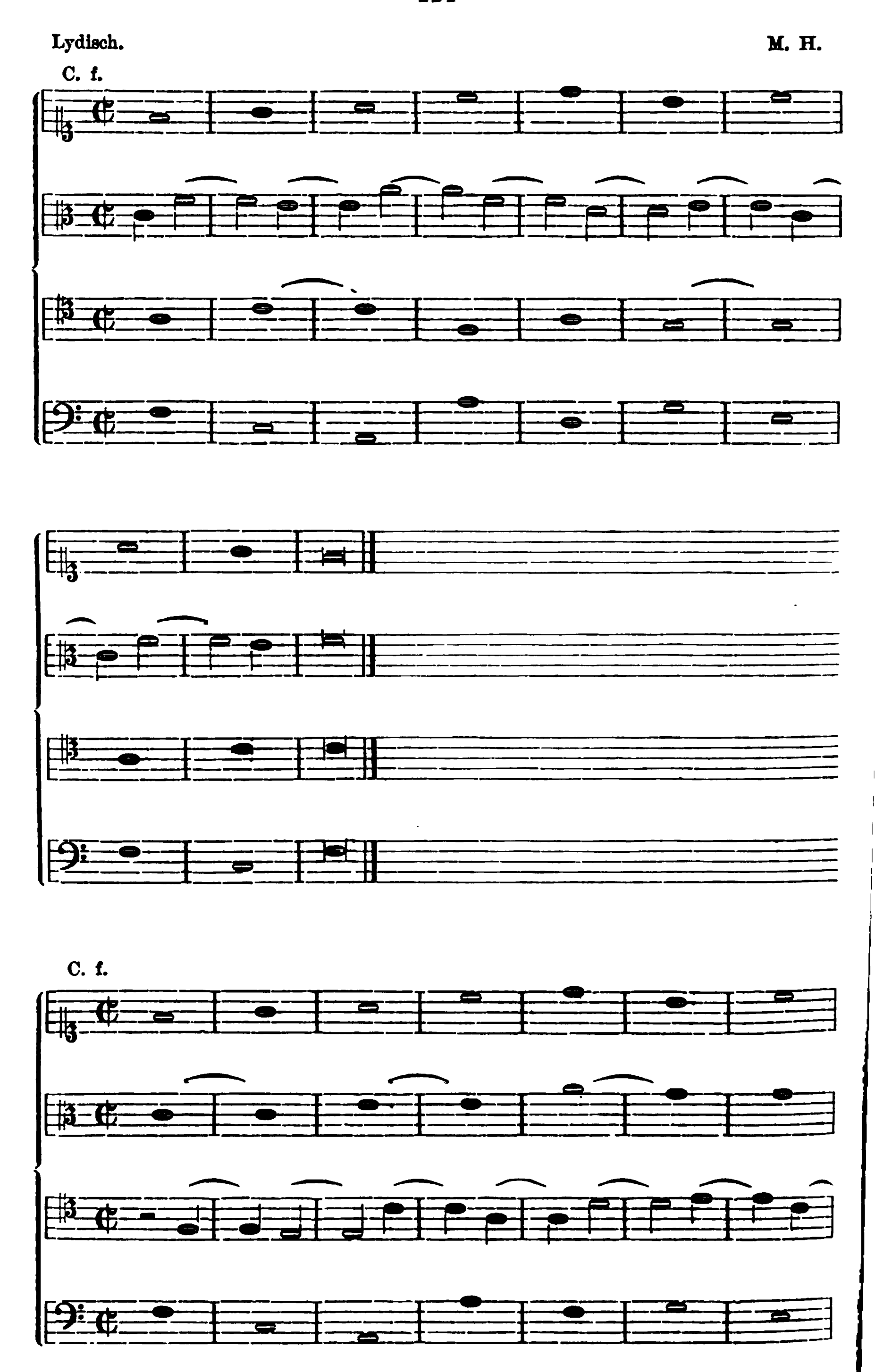


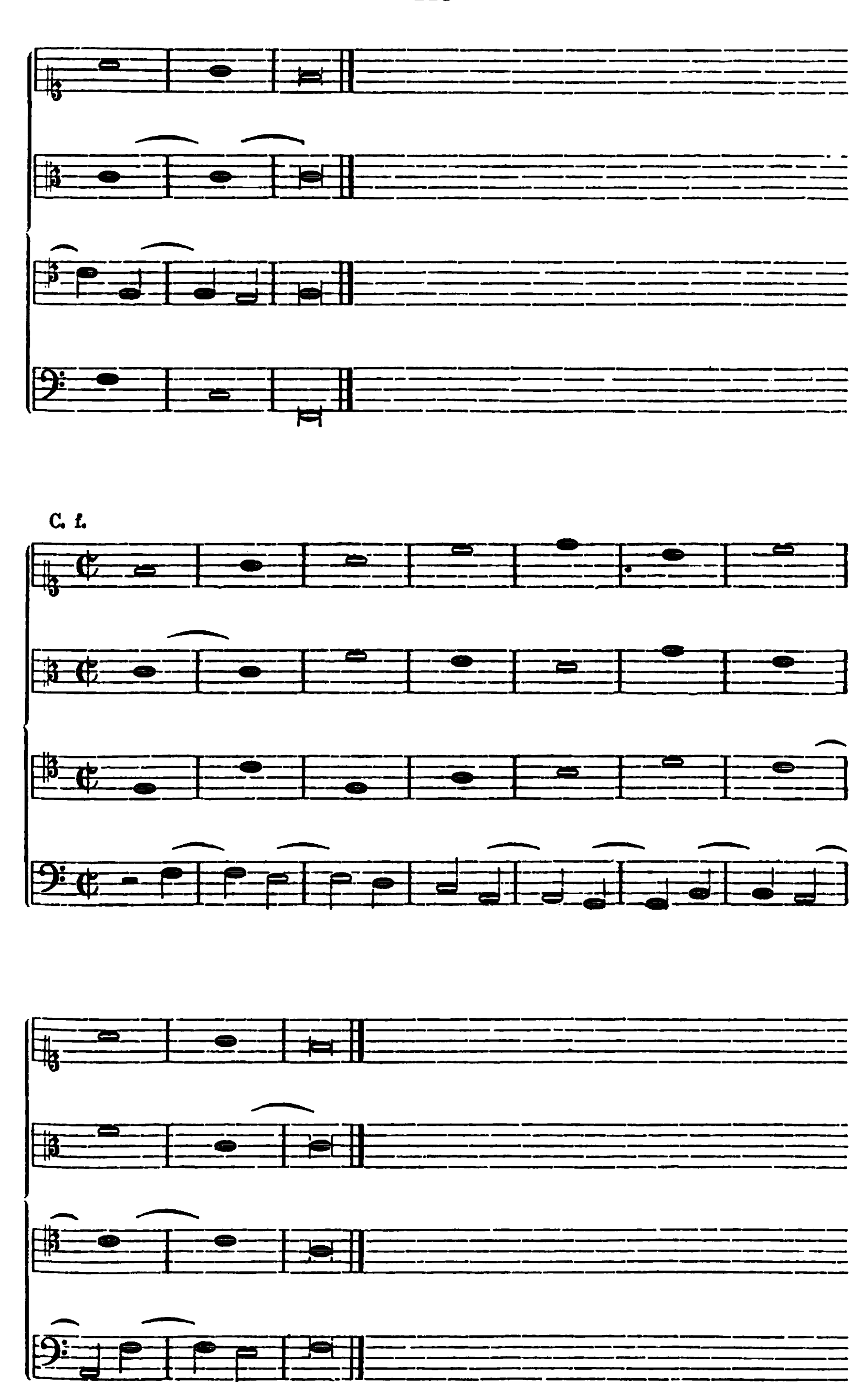


NB. Der bessere harmonische und melodische Fortgang rechtfertigt diese Teilungen.
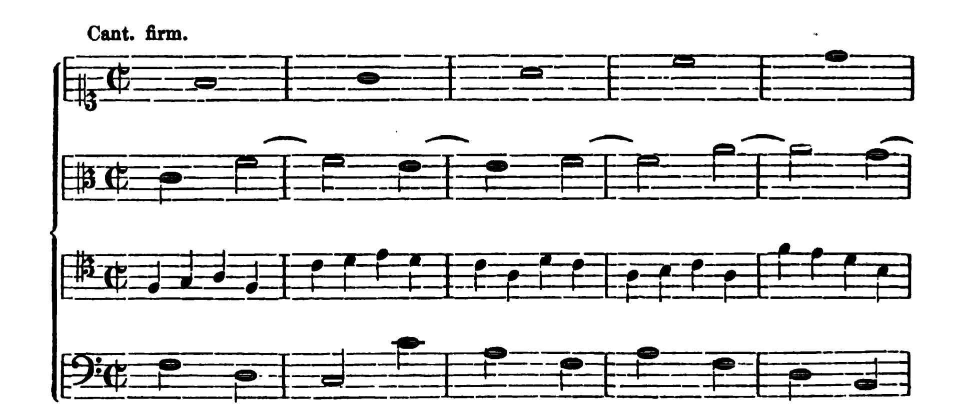



C. f.
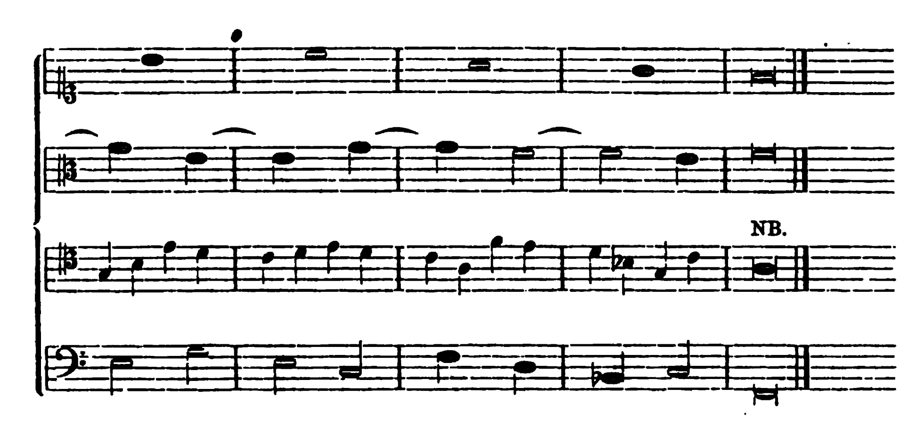

Lydisch.
M. H.
C. f.
C. f.


C. f.

C. f.

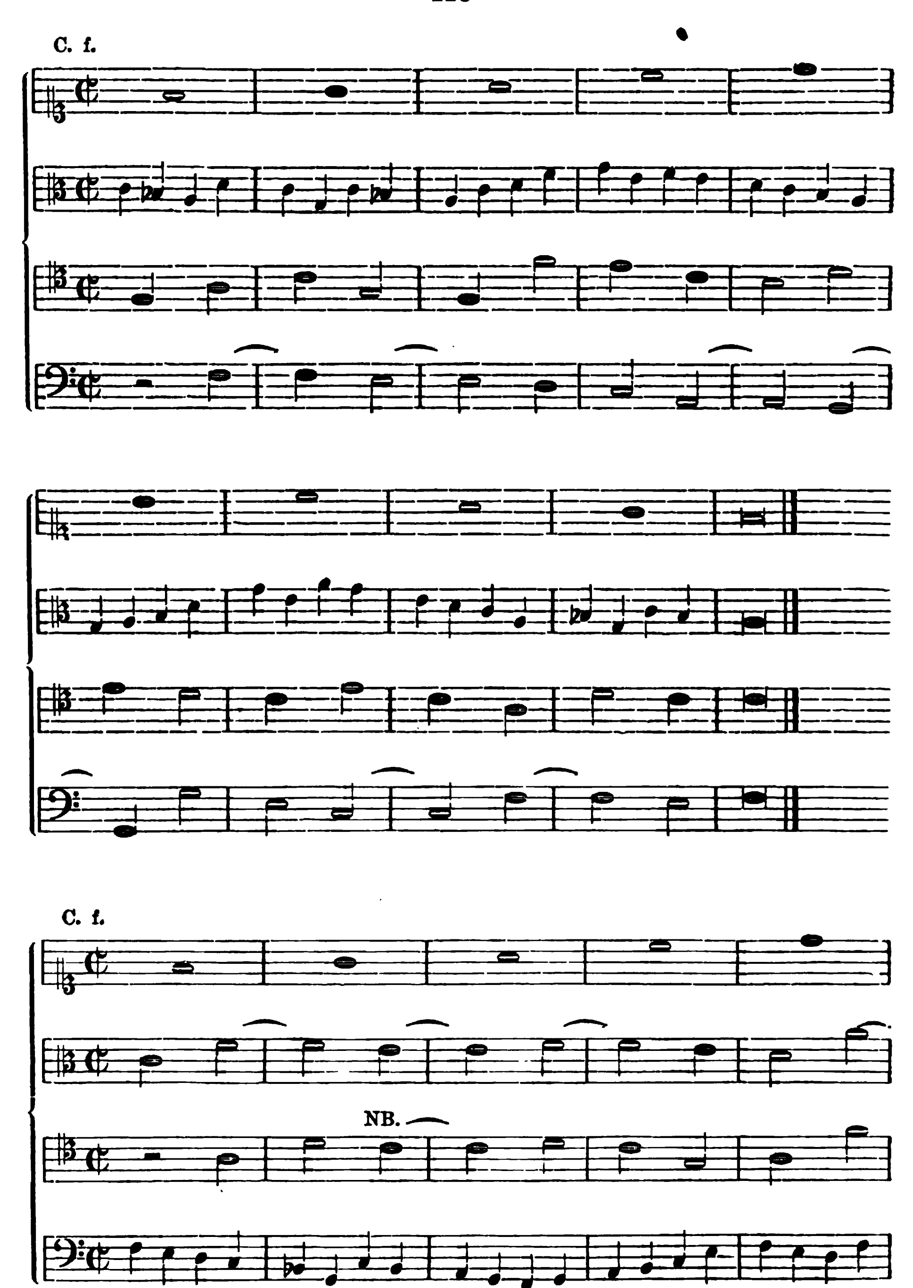
Eine schwere, aber nützliche Übung ist es, jeder kontrapunktierenden Stimme eine andere Notengattung zu geben. Hier einige Beispiele über den oben bearbeiteten Cantus firmus.
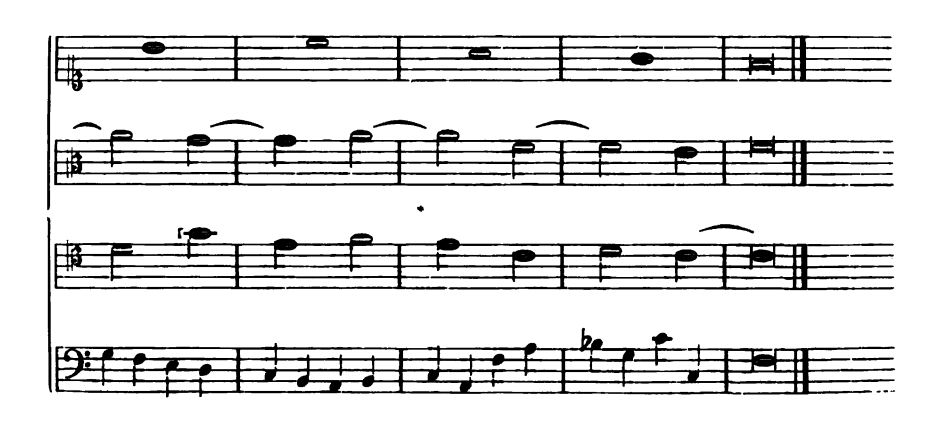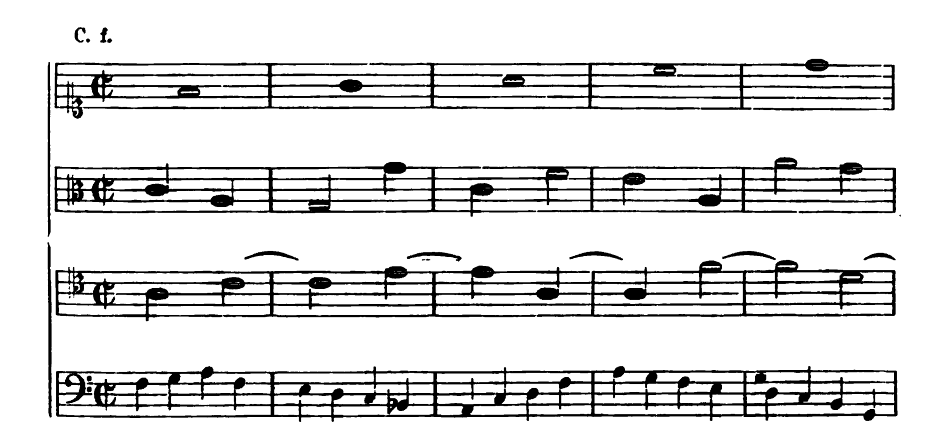




NB. Schluss mit Terz ohne Quinte, durch die Bewegung der Stimme veranlasst.

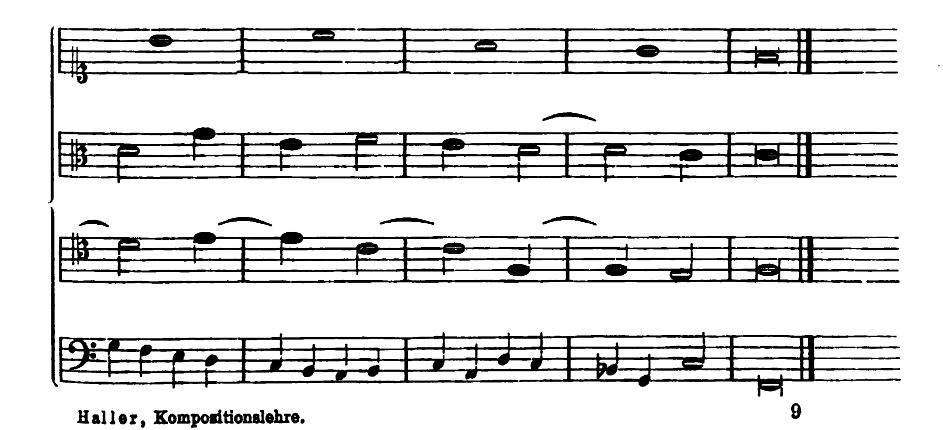
C. f.
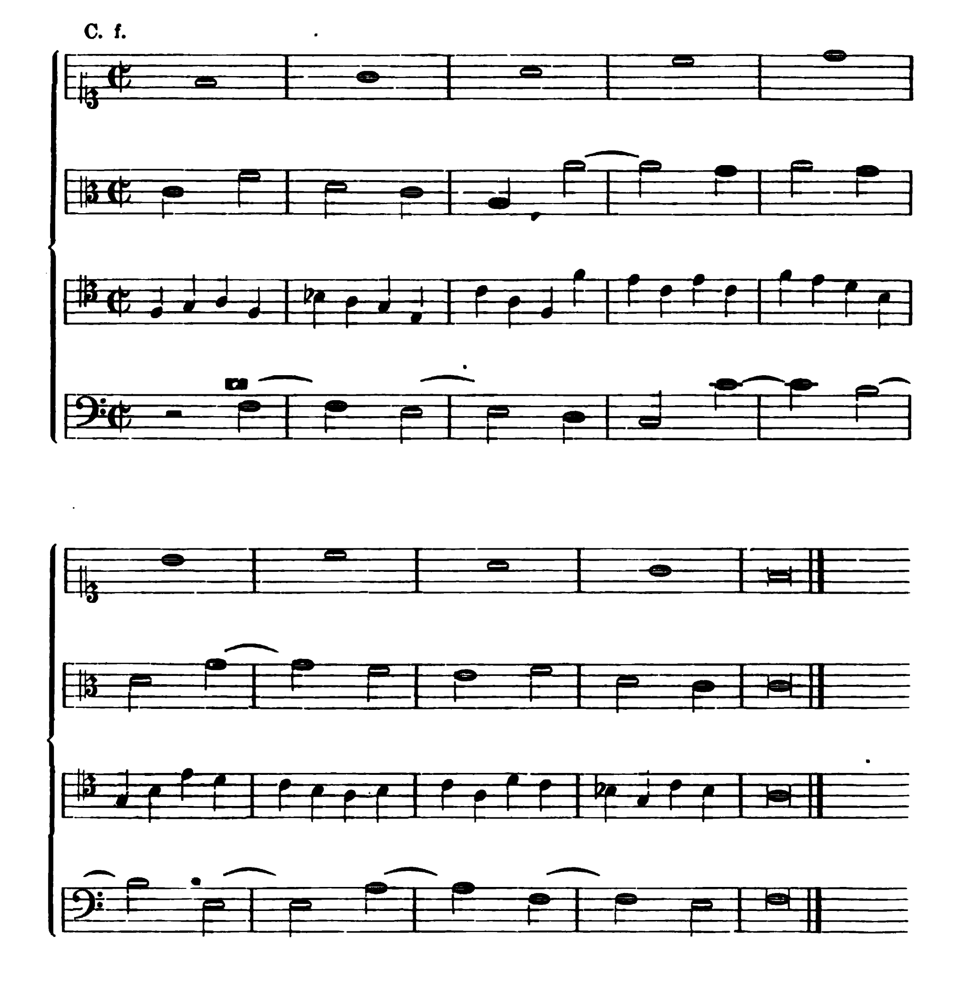


NB. Der in halben Noten singenden Stimme kann hin und wieder eine Synkopierung gestattet werden, um Leere der Harmonie oder unbequeme und verbotene Intervallensprünge zu vermeiden. Gut ist eine solche Bindung dann zu nennen, wenn in der Stimme mit der Synkope eine Unterbrechung eintreten muss.




C. f.
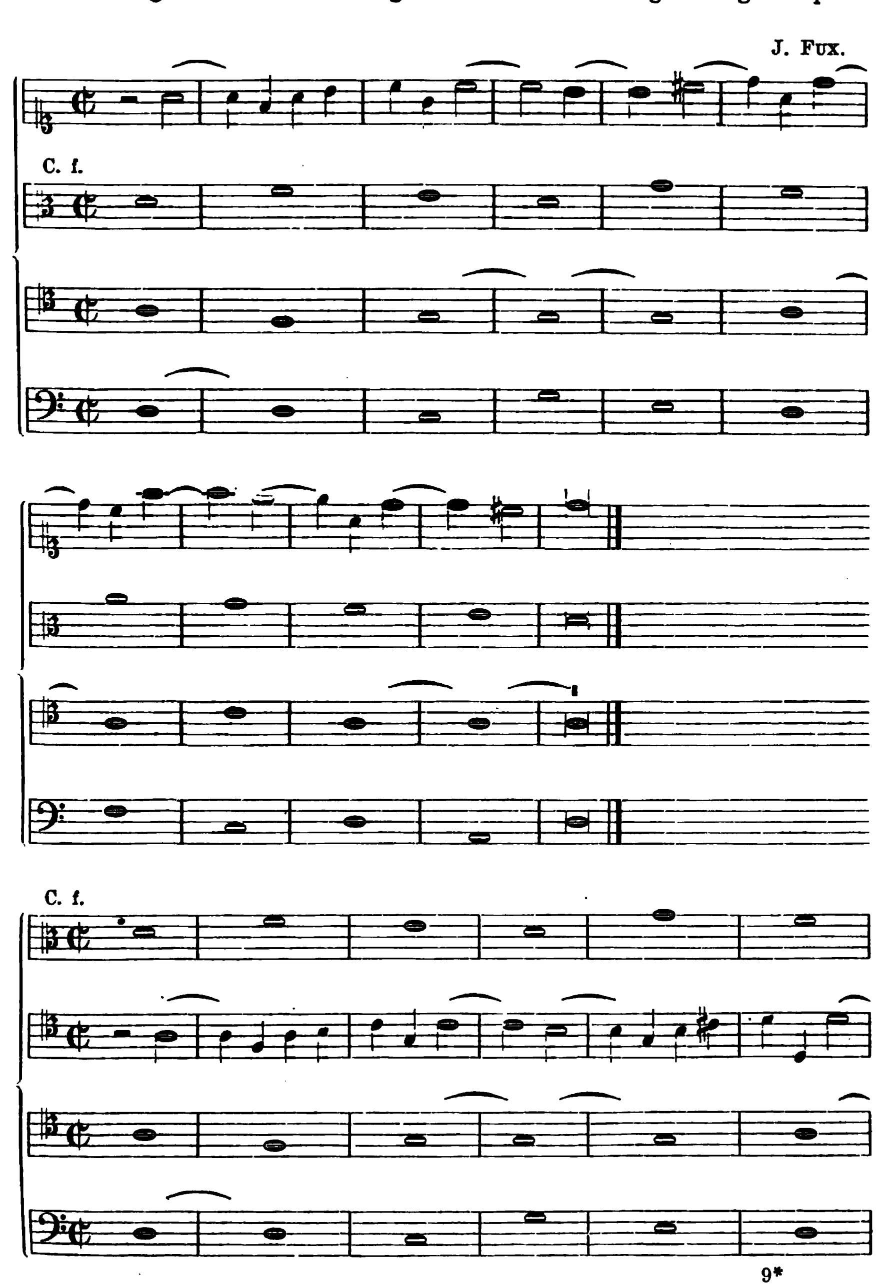




In vorstehenden Beispielen ist der Cantus firmus in der ersten (Sopran-) Stimme 6mal bearbeitet; die 3 kontrapunktierenden Stimmen nämlich ermöglichen 6 verschiedene Verstellungen ihrer Notengattungen, nach folgendem Schema: $\begin{matrix}1\,2\,3;\\1\,3\,2;\end{matrix}$ $\begin{matrix}2\,3\,1;\\2\,1\,3;\end{matrix}$ $\begin{matrix}3\,1\,2;\\3\,2\,1;\end{matrix}$ in dieser Weise kann der Cantus firmus auch in jeder andern Stimme, also im ganzen vierundzwanzigmal mit allemal veränderter Stellung der Notenwerte bearbeitet werden.

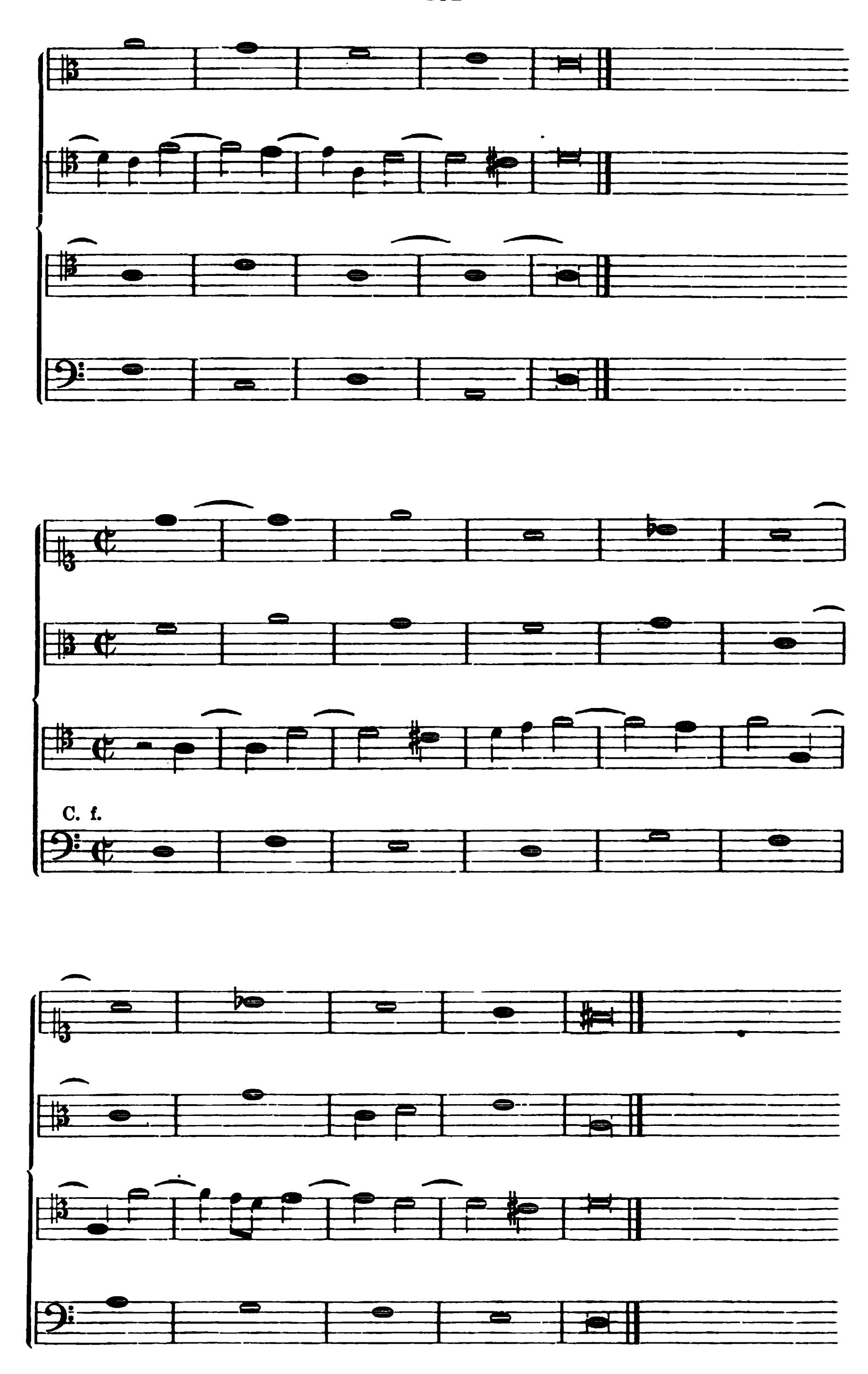
Die Übung dieser Art hat nicht nur den Nutzen, eine grosse Gewandtheit im Satze sich anzueignen, sondern sie dient auch dazu, das eigentlich kontrapunktische Wesen, die selbständige Führung der Stimmen, von denen jede ihre individuelle Eigentümlichkeit — hier die rhythmische Bewegung — konsequent wahrt, zur Anschauung und zum Ausdrucke zu bringen.

Sechste Gattung.

Gemischte Noten.
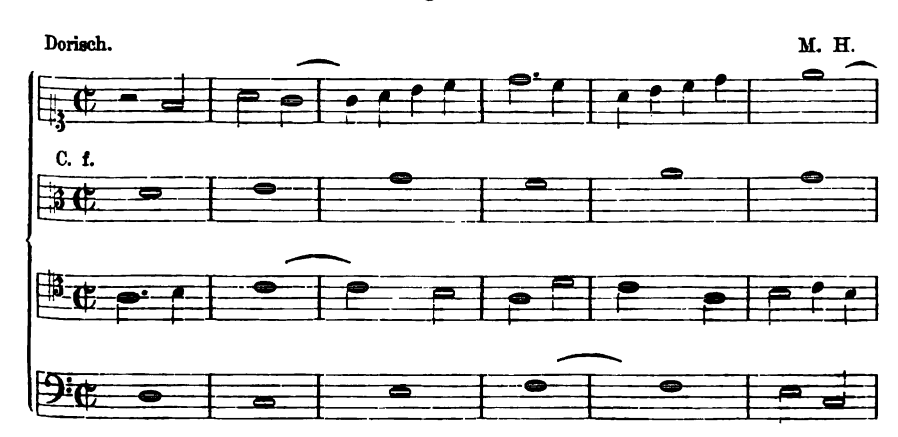
Die Regeln für diese Gattung sind bekannt. Es folgen einige Beispiele.
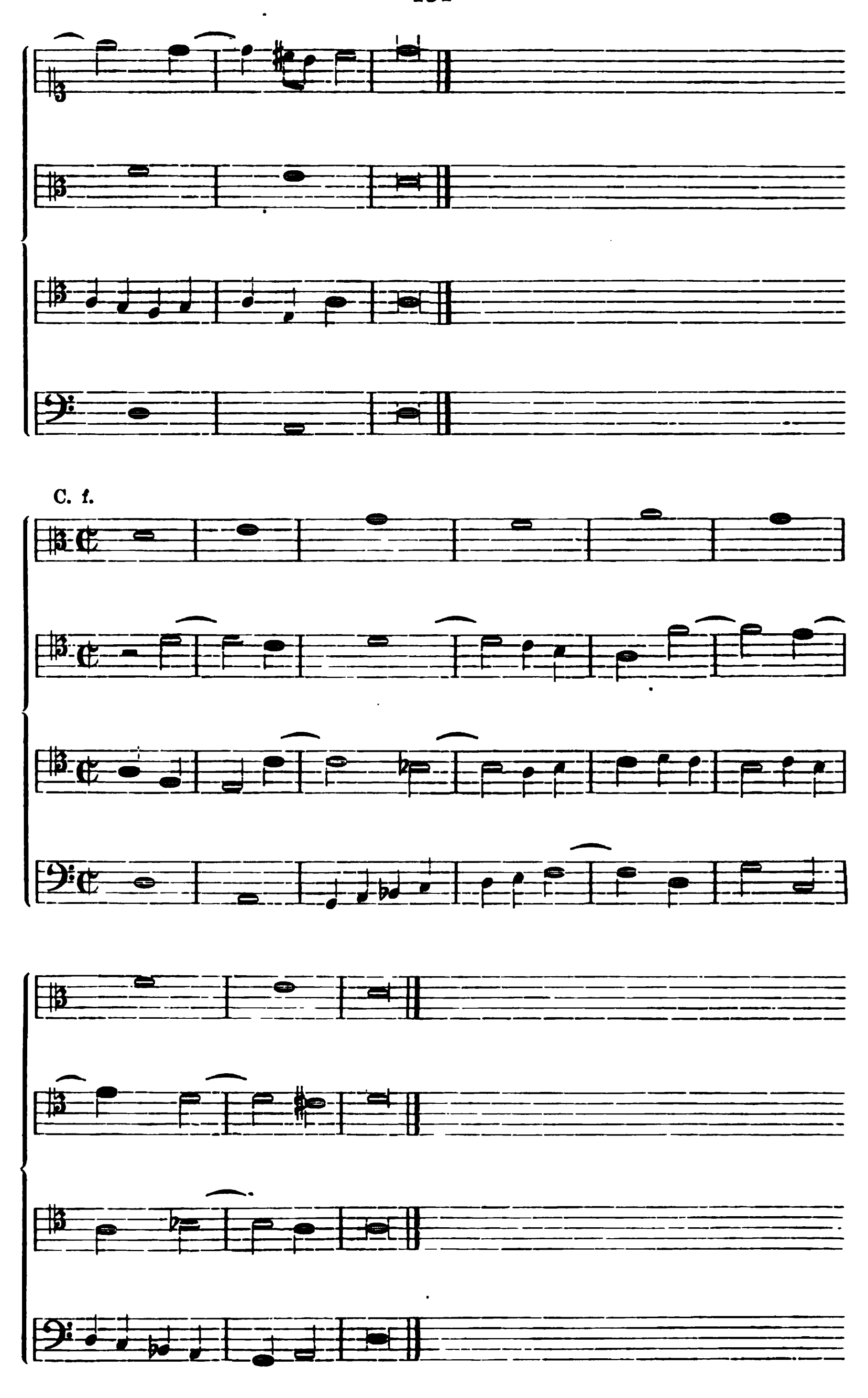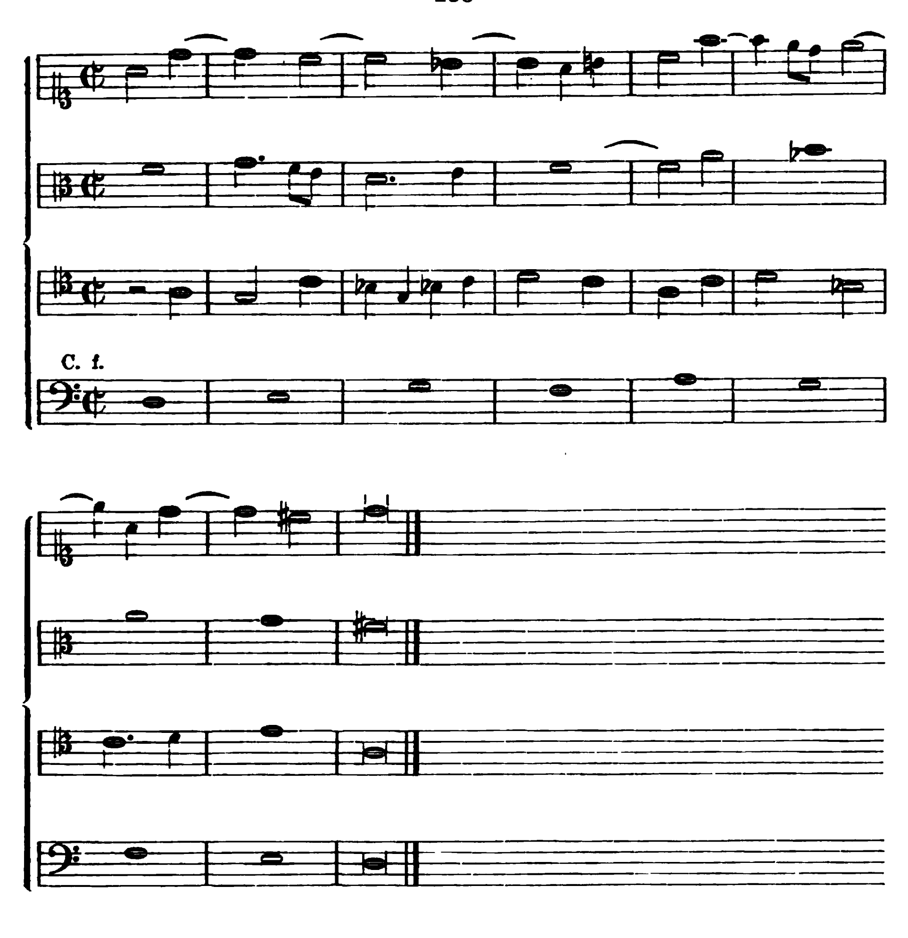



C. f.

C. f.

Drei Kontrapunkte mit gemischten Noten gegen einen Cantus firmus in ganzen Noten.




C. f.



Der einfache Kontrapunkt in der Vokalkomposition.

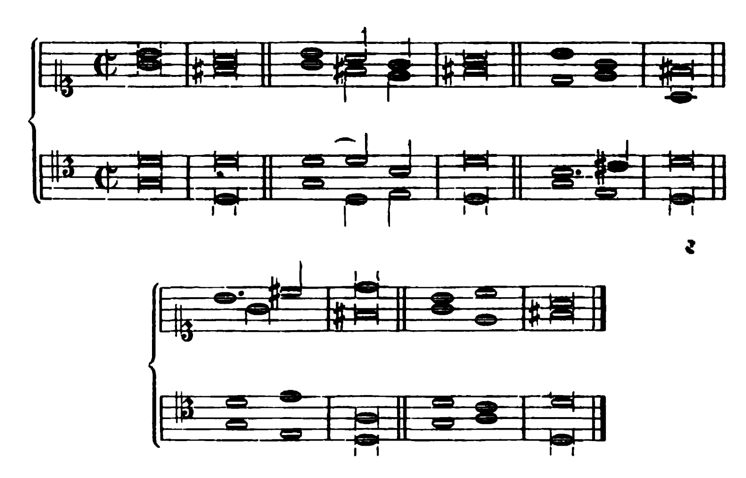
Es sollen nun auch Kompositionen mit Text versucht werden, und zwar mit einem Cantus firmus, dem aber eine freiere rhythmische Bewegung als bisher zugestanden werde, — als auch ohne Cantus firmus, also mit freier Bewegung aller beteiligten Stimmen.

Jeder Satz des Textes und jede seiner Unterabteilungen ist auch in der Komposition durch Kadenzen oder Schlüsse zu gliedern, und zwar in der Weise, dass man über das Ende des Gesanges — oder über seine Fortsetzung nicht im Zweifel sein kann. Diese Schlüsse nun sind folgende:

1. Der Ganzschluss; er wird im zweistimmigen Satze in der schon bekannten Weise durch die beiden in die Tonika führenden Leittöne ge-

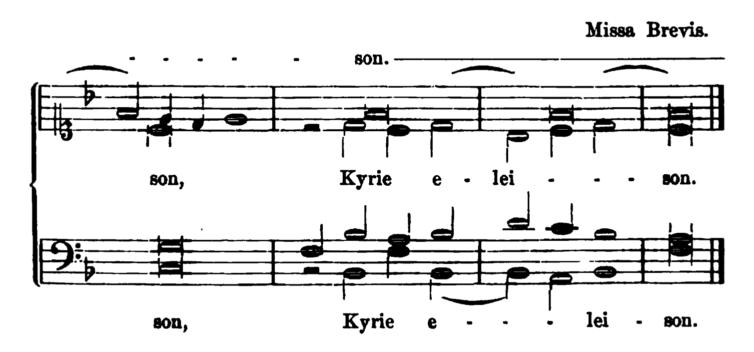
bildet; im drei- und mehrstimmigen Satze befriedigt jene Art des Schlusses am meisten, in welcher die Unterstimme (Bass) einen Sprung von der Quinte (Dominante) zur Tonika macht. Er heisst vollkommener Ganzschluss, wenn ausser der Unterstimme auch die höchste der mitwirkenden Stimmen in der Tonika schliesst; dagegen wird er unvollkommen genannt, wenn in die Oberstimme die Terz oder Quint zu stehen kommt, oder wenn der Bass durch einen der beiden Leittöne zum Grundtone geht.
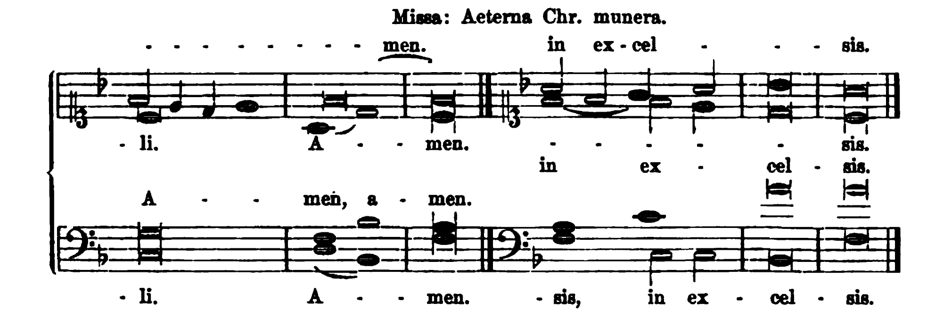
2. Der Halbschluss, in welchem die tiefste Stimme einen Quintensprung aufwärts oder einen Quartensprung abwärts von der Tonika zur Oberquinte macht, also in einer dem Ganzschlusse entgegengesetzten Weise; dieser Sprung des Basses ist oft scheinbar oder thatsächlich nicht vorhanden, es genügt dem Wesen des Halbschlusses, dass durch die kadenzierende Bewegung der Stimmen die Wirkung desselben hervorgebracht wird. Z. B.



3. Der „Plagialschluss", welcher gerne dem Ganzschlusse folgt, aber auch in Verbindung mit andern Schlussfällen kommen kann, ist gewöhnlich eine Verlängerung des wirklichen Schlusses durch eine oder mehrere Wendungen in den Dreiklang der Unterquinte. Beispiele von Palestrina:
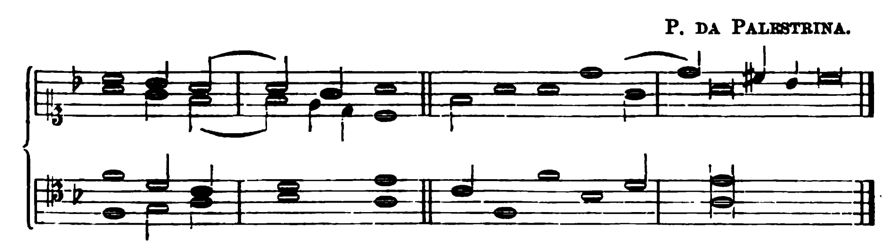
Missa Brevis.





4. Der „phrygische Schluss“ ist in der schon bekannten Weise Ganzschluss für die phrygische Tonart, kann aber — sei es in seiner natürlichen Lage oder in irgend einer Versetzung — im Laufe einer Komposition als Schluss eines Satzteiles dienen, dem eine Fortsetzung notwendig folgen muss. Z. B.

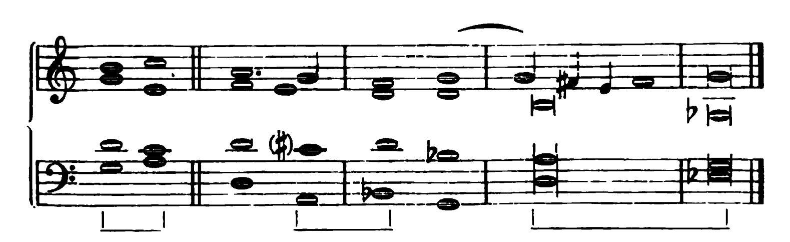
P. DA PALESTRINA.



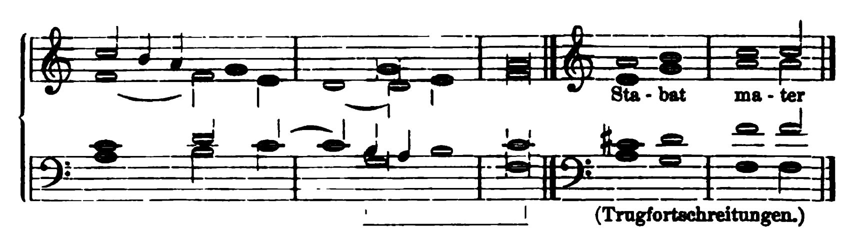
5. Der Trugschluss; er entsteht dadurch, dass statt des durch die Leittöne vorbereiteten und erwarteten Schlussdreiklanges ein anderer, mehr oder minder fremder gesetzt wird, so dass, um zu einem befriedigenden Abschluss zu gelangen, eine Fortsetzung des Satzes fólgen muss. In soferne der unerwartete Accord die Fortsetzung des Satzes einleitet, nennen wir ihn auch Trugfortschreitung.

Trugschlüsse oder Trugfortschreitungen entstehen:

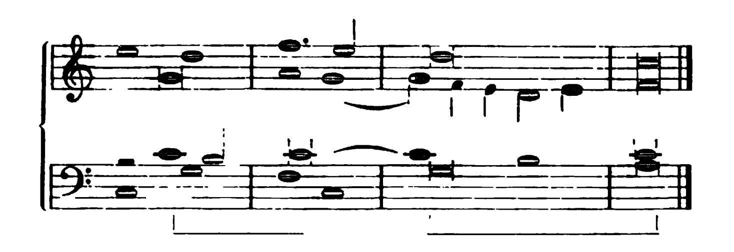
a) wenn die tiefste Stimme (Bass) statt durch einen Quinten- oder Quartensprung seinen Grundton einzunehmen, eine grosse oder kleine Sekunde aufwärts- oder abwärtsgehend Grundton oder Terz eines neuen Dreiklanges wird:
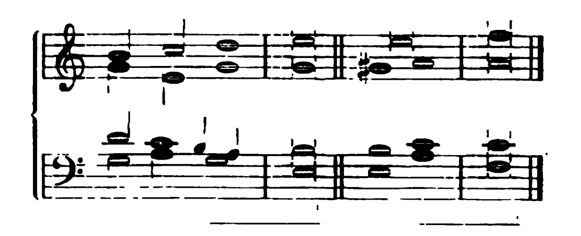


P. DA PALESTRINA.
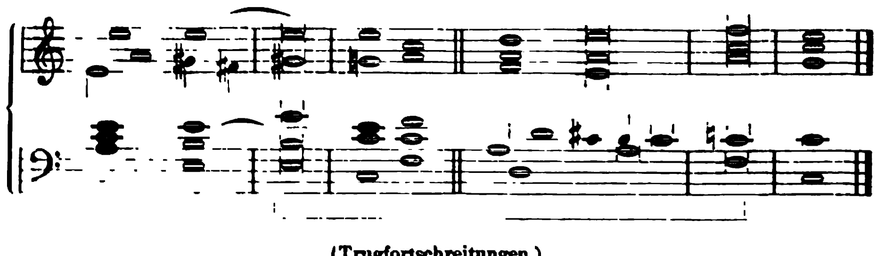


(Trugfortschreitungen.)



b) wenn die tiefste Stimme eine Bewegung in die tiefere kleine oder grosse Terz macht und dadurch Grundton eines Dreiklanges wird.

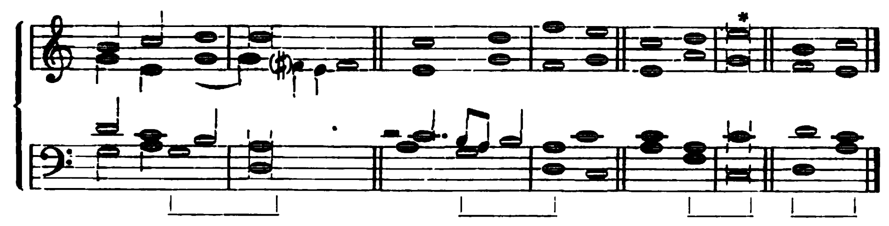


LUDOVICO VIADANA. Mus. div. III.



(Trugfortschreitungen.)

c) wenn der Bass durch einen Sprung in die tiefere Quart oder höhere Quinte zum Grundton eines neuen Dreiklanges wird.



* statt des erwarteten Schlusses der phrygischen Tonart.

Hier ist der Unterschied zwischen Halbschluss und Trugschluss zu bemerken; ersterer macht die Bassbewegung von Tonika zur Dominante; der Trugschluss aber in eine unerwartete Harmonie, z. B. von der Dominante oder Quinte zur Sekunde der Tonart, in welcher der Satz sich bewegt.
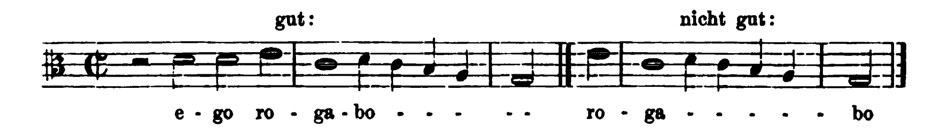
Der Eintritt der Stimmen kann auf gutem und schlechtem Taktteile geschehen, während das Abtreten derselben am natürlichsten mit dem schlechten Taktteile erfolgt, und zwar so, dass die einzelne abtretende Stimme scheinbar schliesst oder zu schliessen glaubt, während die andern Stimmen an diesem Schlusse nicht teilnehmen; es genügt diesem Zwecke jede Wendung, welche dem Begriffe des Aufhörens, des Ausklingens entspricht. In keinem Falle darf eine Stimme eine melodisch zusammengehörige Tonreihe, besonders in schnellerer Notenbewegung durch plötzliches Abtreten unvollendet lassen.

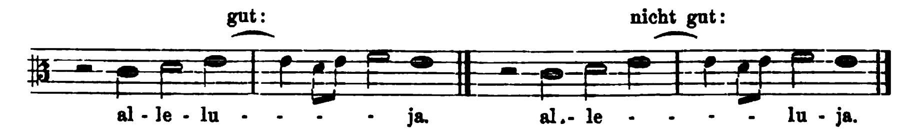
Über das Unterlegen der Textworte ist zu bemerken:

1. Auf jede Note kann eine Textsilbe treffen.

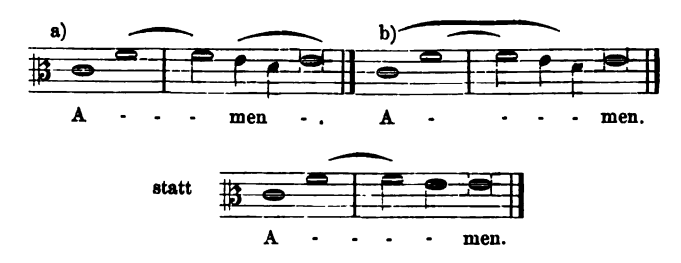
2. Die betonten Silben sollen auf relativ gute Taktteile oder Taktglieder gesetzt werden; zu den betonten Taktteilen gehört bekanntlich auch die Synkope, welche auf dem schlechten Taktteile beginnt.

3. Mehrere Noten oder längere Notengruppen (Melismen) werden auf eine Silbe derart verteilt, dass nur nach ganzen oder halben Noten, nicht aber unmittelbar nach Viertel- oder Achtelnoten eine neue Silbe angesprochen wird. Der Grund dafür ist der Umstand, dass durch das Aussprechen der Konsonanten und durch die Veränderung der Mundstellung die bequeme Ausführung eines solchen Melisma erschwert würde und dadurch auch dessen Wohlklang einige Einbusse erleiden müsste. Z. B.
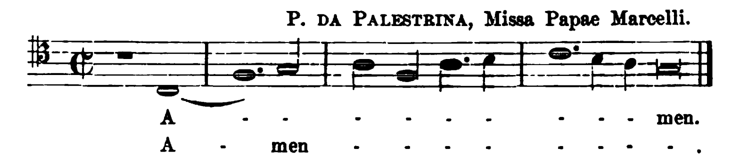




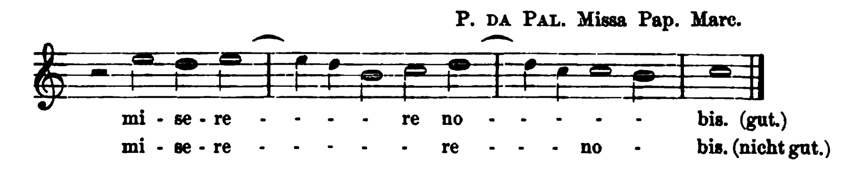
Nach dieser Regel sollte auch die bei Kadenzen sehr häufig verwendete Auflösung der gebundenen Dissonanz durch zwei Viertelnoten die letzte Silbe schon unter die Viertel gesetzt werden, wie im folgenden Beispiele bei a) geschehen. Doch da diese Viertel nur als Verzierung statt einer halben Note stehen, welche die Auflösung auf der vorletzten Silbe bringen würde, und weil ferner die Ausführung bei b) nicht unbequem ist, so hat wohl auch diese Textunterlage (bei b) ihre Berechtigung.



Auch im folgenden Beispiele wird hinsichtlich des Wohlklanges die erste Art der zweiten vorzuziehen sein:



Wenn aber die Auflösung der Synkope durch zwei Viertelnoten geschieht, von denen das zweite Viertel schon die Konsonanz erreicht, welche von der nächsten Note wiederholt gegeben wird, so darf weder die erste, noch die zweite Note eine neue Textsilbe erhalten, weil dadurch die Eigentümlichkeit des schönen Übergleitens zur Auflösung mit neuem Ansatz des eigentlichen Auflösungstones zerstört würde:



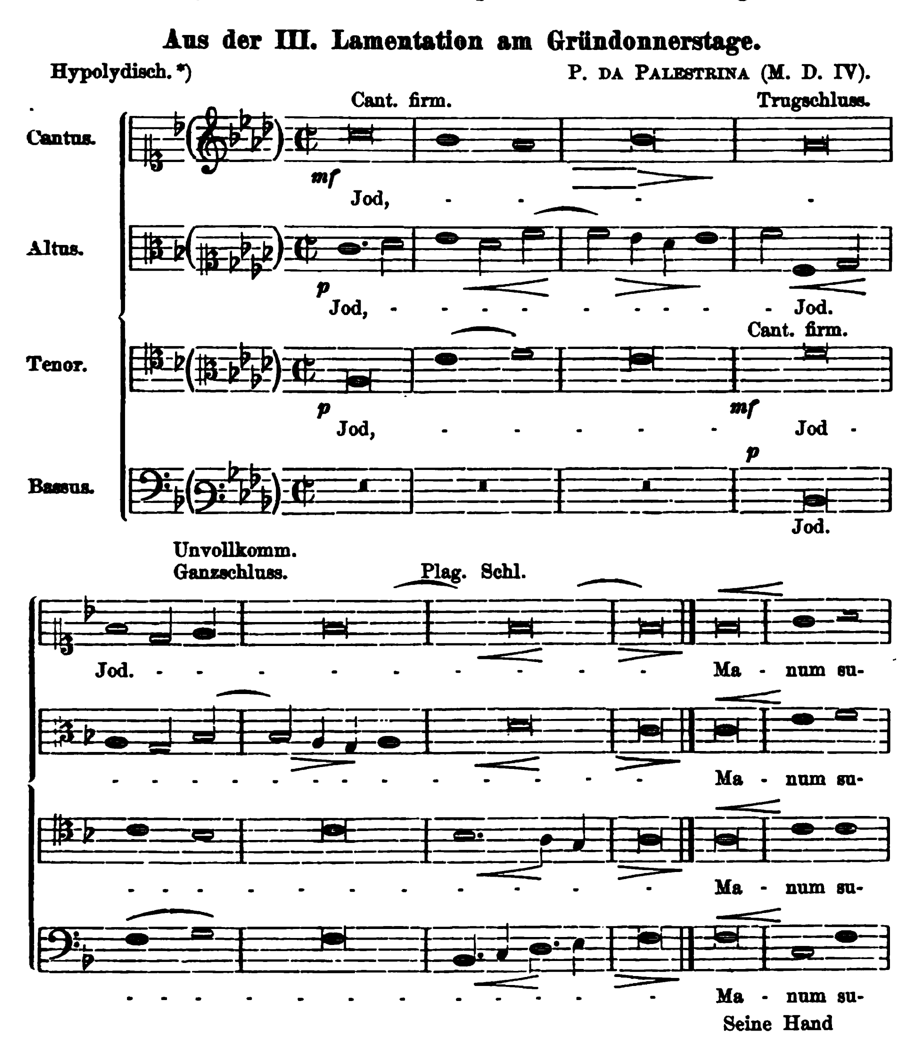
4. Längere oder kürzere Melismen werden über der letzten Silbe, oder wenn diese eine schwache ist, über der vorletzten (starken) Silbe gesungen.

5. In Imitations- oder Nachahmungssätzen, wovon im folgenden Teile gehandelt werden wird, erheischt es der Zweck dieser Kompositionsformen (Imitation, Fuge, Kanon,) dass die nachahmende Stimme den Text — wenigstens soweit die melodische Nachahmung reicht, — mit denselben Noten bringt, mit denen er im vorangegangenen Thema gesungen wurde.

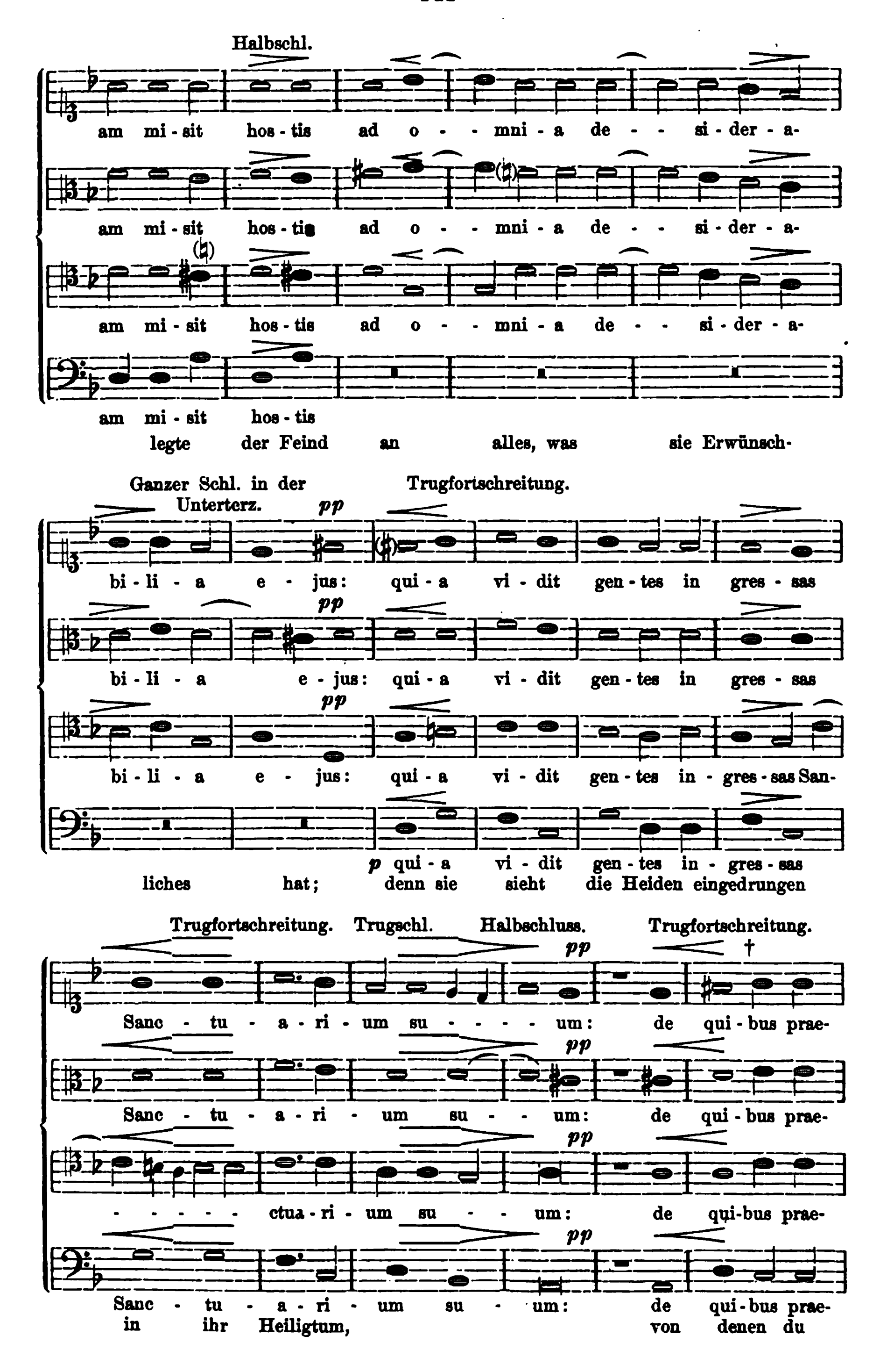
Es folgen nun einige Mustersätze, in welchen hauptsächlich der einfache Kontrapunkt in der freien Komposition zur Anwendung kommt.

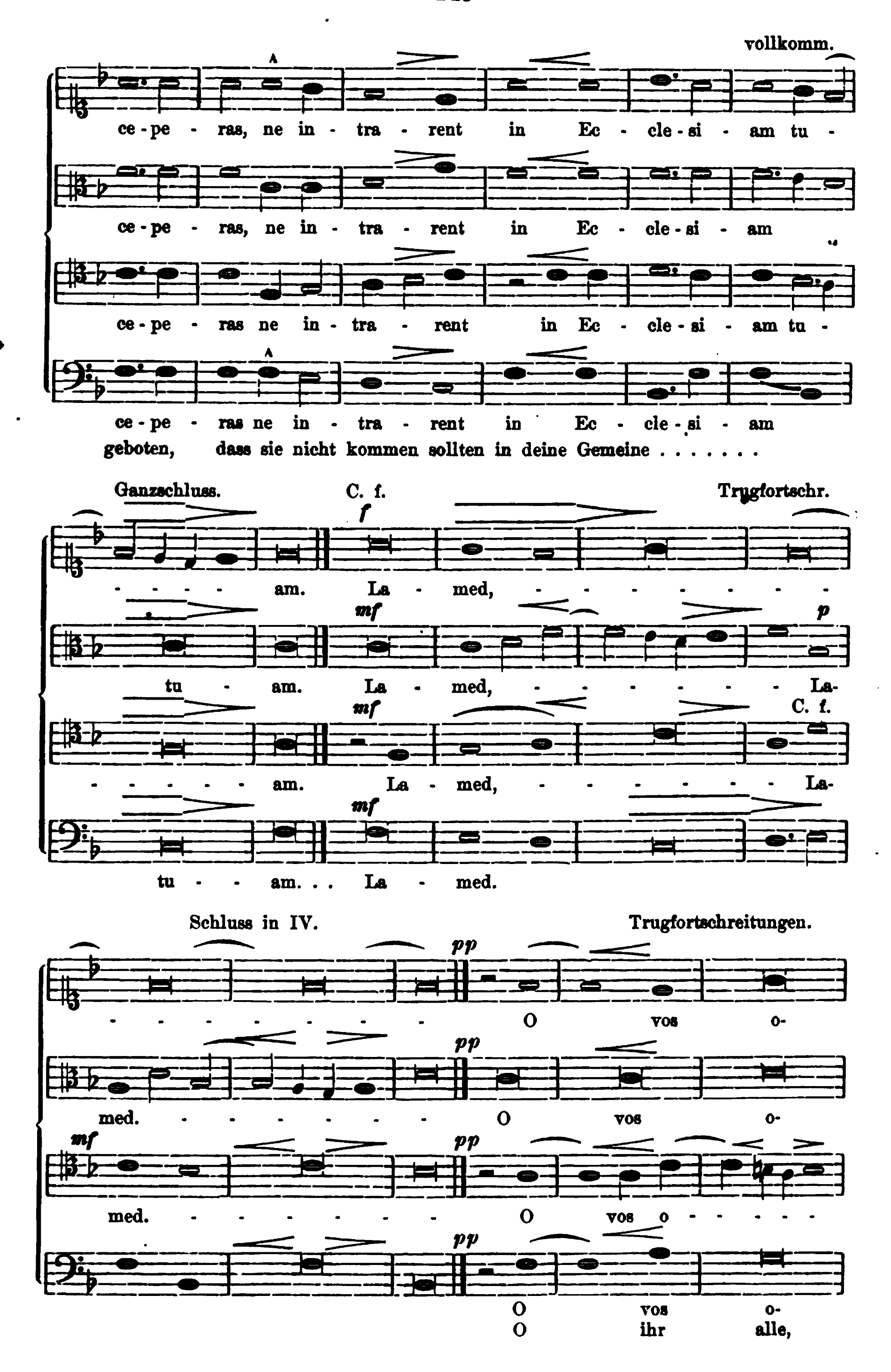
Aus der III. Lamentation am Gründonnerstage.

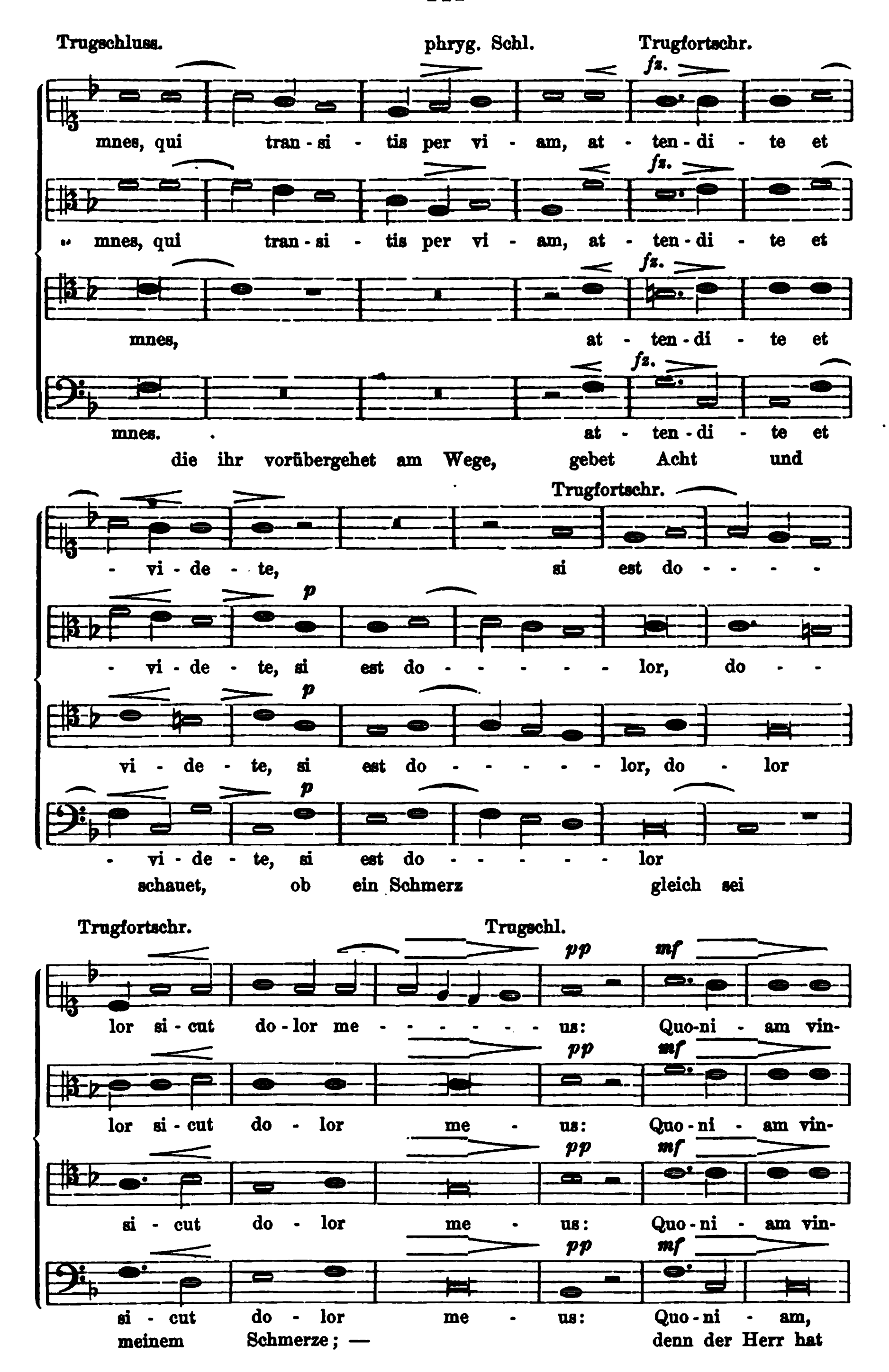
Hypolydisch. *) P. da Palestrina (M. D. IV).

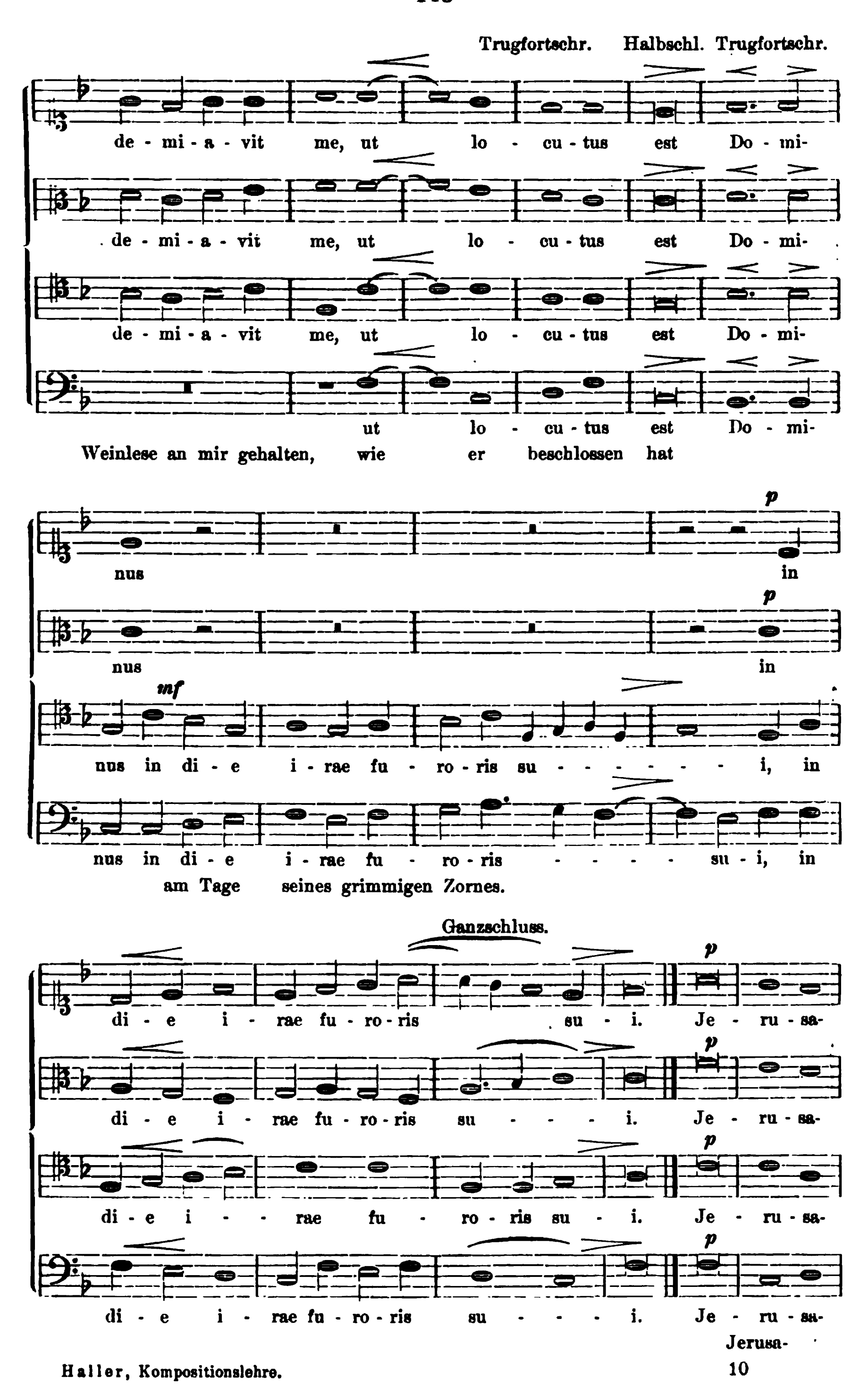


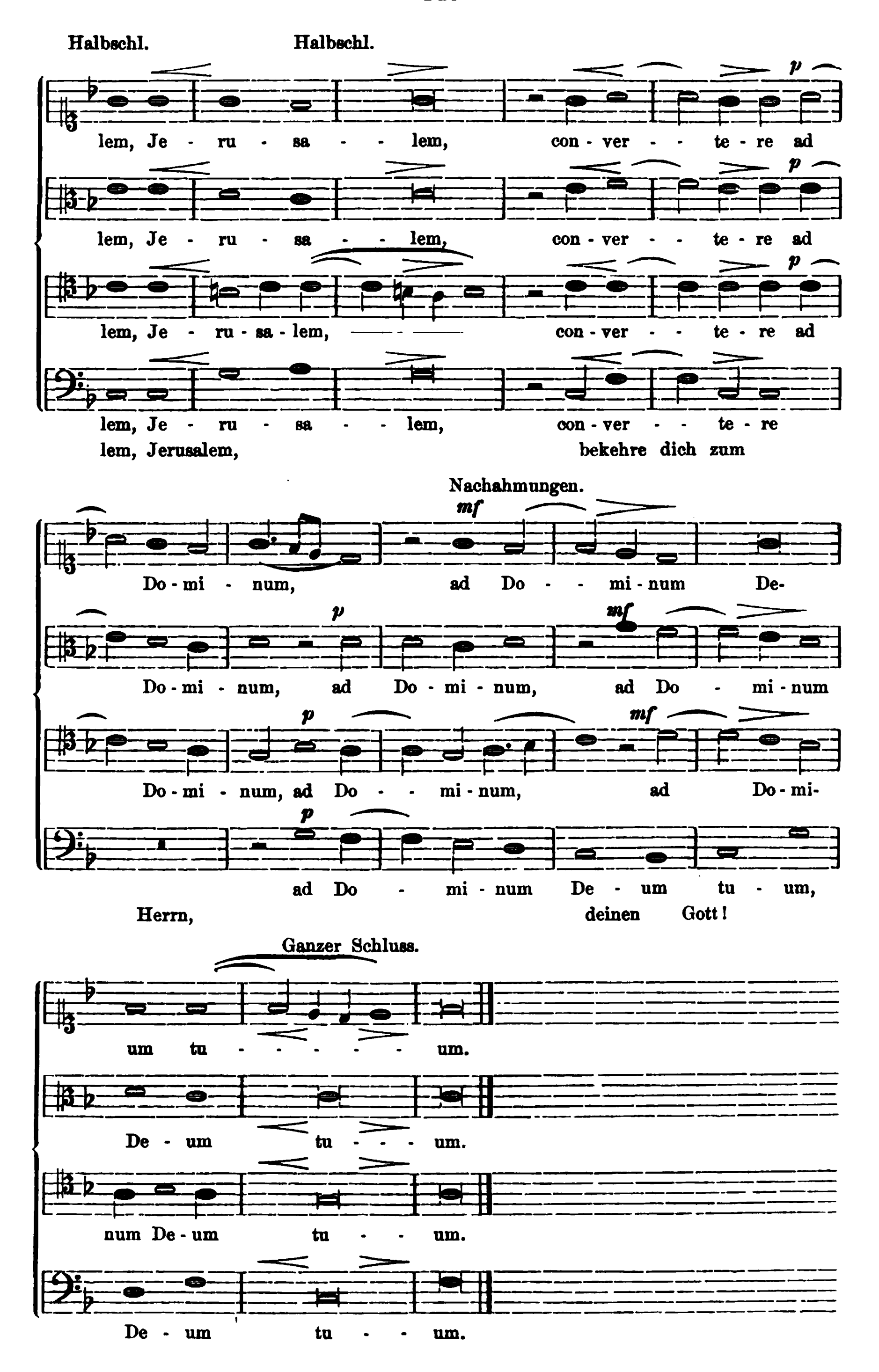
*) Die zu Grunde liegende Choralmelodie geht nie über die Quart über die Tonika hinaus, sie muss daher zur Vermeidung des Tritonus als ihren höchsten Ton das h in ♭ verwandeln; daher ist dieses ♭ auch in diesem polyphonen Satze als wesentliches Versetzungszeichen vorgezeichnet.


Halbschl.
am mi-sit hos-tis ad o-mni-a de-si-der-a-
legte der Feind an alles, was sie Erwünsch-
Ganzer Schl. in der Unterterz.
Trugfortschreitung.
pp
bi-li-a e-jus: qui-a vi-dit gen-tes in gres-sas
bi-li-a e-jus: qui-a vi-dit gen-tes in-gres-sas San-
p qui-a vi-dit gen-tes in-gres-sas
liches hat; denn sie sieht die Heiden eingedrungen
Trugfortschreitung. Trugschl. Halbschluss. Trugfortschreitung.
Sanc-tu-a-ri-um su-um: de qui-bus prae-
ctua-ri-um su-um: de qui-bus prae-
in ihr Heiligtum, von denen du


vollkomm.
ce-pe - ras, ne in - tra - rent in Ec - cle-si - am tu -
ce-pe - ras, ne in - tra - rent in Ec - cle-si - am
ce-pe - ras ne in - tra - rent in Ec - cle-si - am tu -
ce-pe - ras ne in - tra - rent in Ec - cle-si - am
geboten, dass sie nicht kommen sollten in deine Gemeine . . . .
Ganzschluss.
C. f.
Trugfortschr.
f
- - - - am. La - med, - - - - - - - -
mf
p
tu - am. La - med, - - - - - - La-
mf
C. f.
- - - - - am. La - med, - - - - - - La-
mf
tu - - am. . . La - med.
Schluss in IV.
Trugfortschreitungen.
pp
- - - - - - - O vos o-
pp
med. - - - - - - O vos o-
mf
pp
med. - - - - - - - O vos o - - - - -
pp
O vos o-
O ihr alle,


Trugschluss.
phryg. Schl.
Trugfortschr.
fz.
mnes, qui tran - si - tis per vi - am, at - ten - di - te et
fz.
mnes, qui tran - si - tis per vi - am, at - ten - di - te et
fz.
mnes, at - ten - di - te et
fz.
mnes. at - ten - di - te et
die ihr vorübergehet am Wege, gebet Acht und
Trugfortschr.
- vi - de - te, si est do - - - - -
p
- vi - de - te, si est do - - - - - - lor, do - -
p
vi - de - te, si est do - - - - - - lor, do - lor
p
- vi - de - te, si est do - - - - - - lor
schauet, ob ein Schmerz gleich sei
Trugfortschr.
Trugschl.
pp
mf
lor si - cut do - lor me - - - - - - - us: Quo-ni - am vin-
pp
mf
lor si - cut do - lor me - us: Quo - ni - am vin-
pp
mf
si - cut do - lor me - us: Quo - ni - am vin-
pp
mf
si - cut do - lor me - us: Quo - ni - am,
meinem Schmerze; — denn der Herr hat
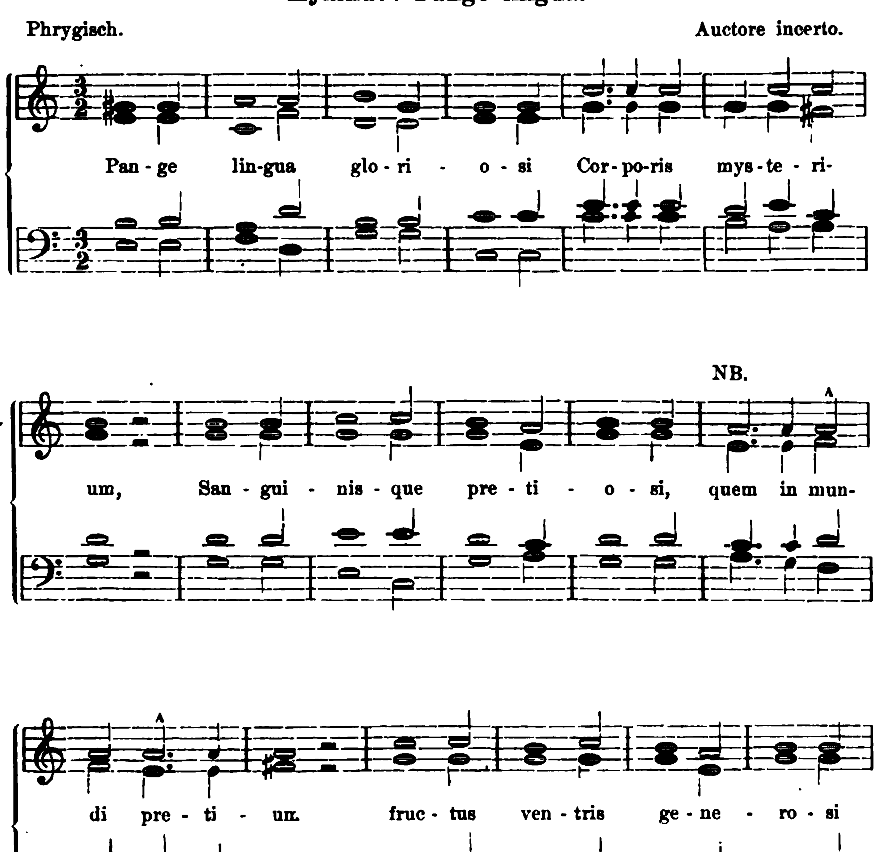

Trugfortschr. Halbschl. Trugfortschr.
de - mi - a - vit me, ut lo - cu - tus est Do - mi-
de - mi - a - vit me, ut lo - cu - tus est Do - mi-
de - mi - a - vit me, ut lo - cu - tus est Do - mi-
ut lo - cu - tus est Do - mi-
Weinlese an mir gehalten, wie er beschlossen hat
p
nus in
p
nus in
mf
nus in di - e i - rae fu - ro - ris su - - - - - - i, in
nus in di - e i - rae fu - ro - ris - - - - - su - i, in
am Tage seines grimmigen Zornes.
Ganzschluss.
p
di - e i - rae fu - ro - ris su - i. Je - ru - sa-
p
di - e i - rae fu - ro - ris su - - - - i. Je - ru - sa-
p
di - e i - - - rae fu - ro - ris su - i. Je - ru - sa-
p
di - e i - rae fu - ro - ris su - - - - i. Je - ru - sa-
Jerusa-

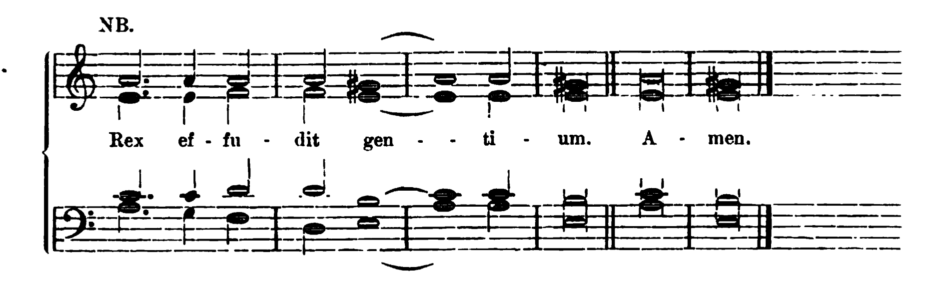

Halbschl.
Halbschl.
lem, Je - ru - sa - - lem, con - ver - - te - re ad
lem, Je - ru - sa - - lem, con - ver - - te - re ad
lem, Je - ru - sa - lem, con - ver - - te - re ad
lem, Je - ru - sa - - lem, con - ver - - te - re
lem, Jerusalem, bekehre dich zum
Nachahmungen.
Do - mi - num, ad Do - - mi - num De-
Do - mi - num, ad Do - mi - num, ad Do - mi - num
Do - mi - num, ad Do - - mi - num, ad Do - mi-
ad Do - mi - num De - um tu - um,
Herrn, deinen Gott!
Ganzer Schluss.
um tu - - - - - - um.
De - um tu - - - um.
num De - um tu - - - um.
De - um tu - - - um.

Bemerkung. Die Vortragszeichen wurden von dem Verfasser dieses Buches beigesetzt. Die Alten überliessen den Vortrag dem gesunden Gefühle und dem richtigen Geschmacke der Ausführenden. Das Tempo mag beiläufig nach M. 𝅗𝅥 = 72 sein; doch ist gerade in solchen einfachen, fast durchaus gleichzeitigen Sätzen der Rhythmus mehr rezitierend, und würde ein gleichmässiges Takthalten die Komposition nur verunstalten. — Die verschiedenen ganzen und halben Schlüsse, die Trugfortschreitungen, vorzüglich auch die zweimal angewandte Generalpause sind von höchster Bedeutsamkeit für den Ausdruck dessen, was das Herz des Betrachtenden bewegt .... „Höre in den Klageliedern des Jeremias die schmerzlichen Klagen Jesu Christi über die Zerstörung der wahren Gottesstadt, der ganzen Menschheit sowohl als Deiner Seele durch die Sünde.“ (Amberger, Pastoraltheol. II.) Bezüglich der Pausen sagt Ambros (Gesch. d. M.) ganz richtig, dass sie hier die künstlerische Bedeutung haben, verstummenden Schmerz anzudeuten.
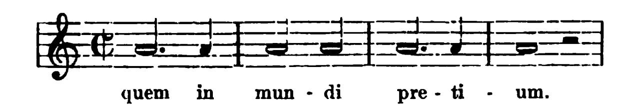
Hymnus: Pange lingua.

Phrygisch. Auctore incerto.



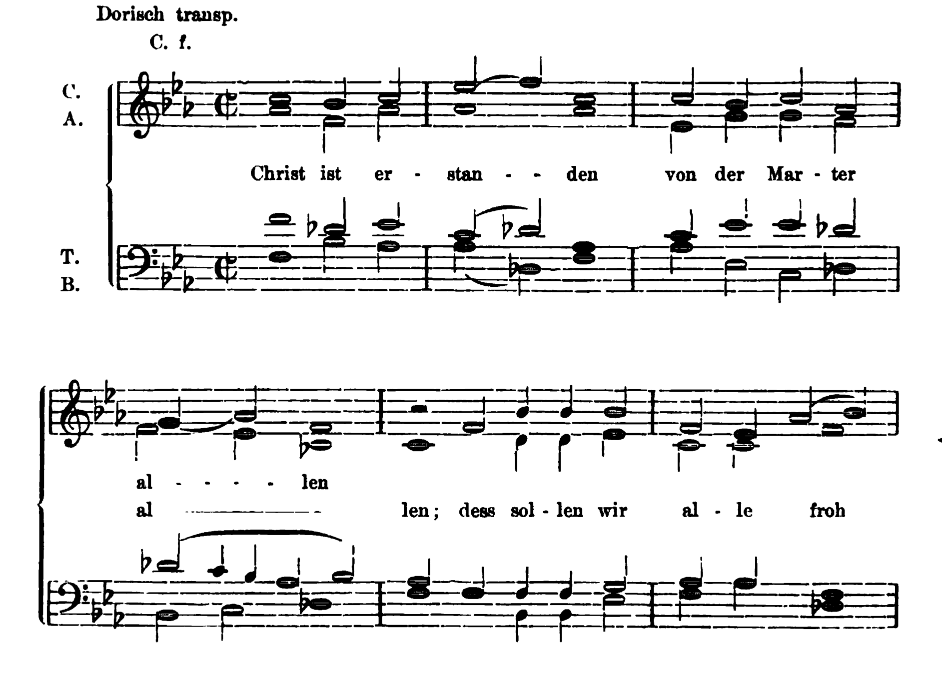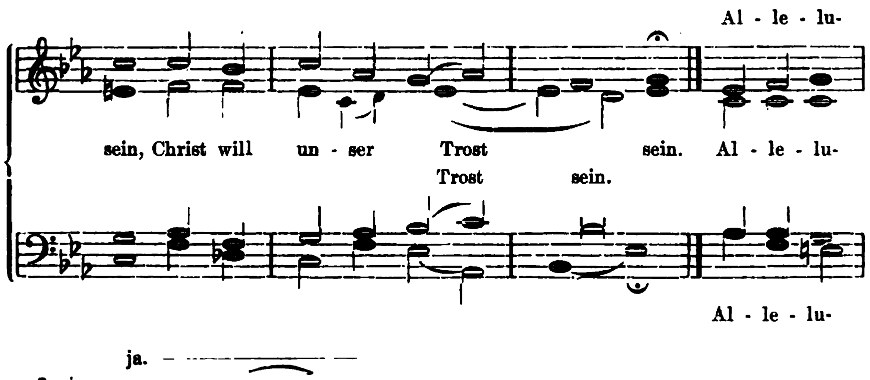


NB. An diesen Stellen macht sich trotz des ungeraden Taktmasses der Rhythmus des geraden geltend:

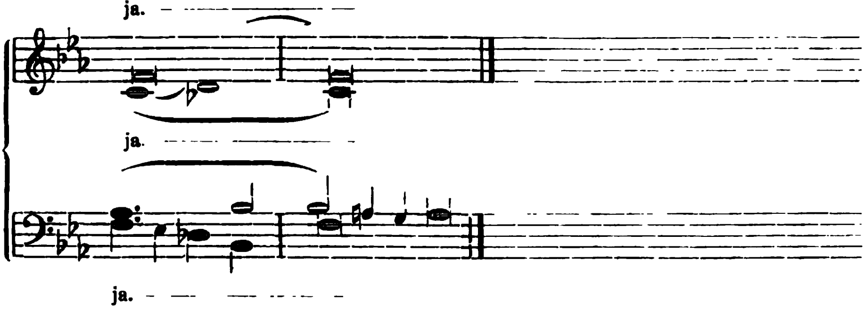


Diese Unterbrechung des dreiteiligen Rhythmus durch den zweiteiligen nennt man Hemiolie (vom griechischen ἡμιολία, eigentlich das Zahlverhältnis von „anderthalb" bedeutend).

Christ ist erstanden.







Zum Schlusse dieses ersten Teiles finde die Mahnung Platz, welche im Fux'schen Gradus ad parnassum der Lehrer Aloysius (Pierluigi da Palestrina) seinem Schüler Joseph (Fux) an's Herz legt: „Es ist nicht zu beschreiben, wie vielen Nutzen diese Übungen einem Lernenden bringen, wenn solche recht eingerichtet werden, und es wird nichts schweres vorkommen, dass dir nicht bekandt seyn solte, nachdem du diese Gattungen durchgegangen. Ich vermahne dich dahero inständig, dass du auf die Ausübung dieser fünf Gattungen nicht wenig Zeit verwenden mögest, wenn du anders in dieser Wissenschaft weiterkommen willst. Du must dir immer neue schlechte Gesänge nach deinem Gefallen verfertigen, und wenigstens ein bis zwey Jahr hindurch mit dieser Übung zubringen. Lass dich nicht zu deinem Schaden gelüsten, dass du vor der Zeit dich auf die freye und ungebundene Komposition legest, welches dich zwar vergnügen, und auf allerhand Dinge führen, dabey aber die Zeit so verderben würde, dass du nimmermehr die wahren Gründe der Komposition in deine Gewalt bekämest."

Dazu setzt der Übersetzer des Gradus ad Parnassum, Lorenz Mizler (Leipzig, 1797, bei J. S. Heinsius) folgende Bemerkung, welche auch noch in unserer Zeit Beherzigung verdient:

„Wer von dieser güldenen Regel nicht überzeiget ist, der sehe nur unseren heutigen Schwarm von Komponisten an, worunter allezeit zwanzig

flüchtige und leichtstudierte anzutreffen, bis man einen gründlichen findet und kommt dieses nicht blos daher, dass man keine Theorie mehr lernen. und gleich aus seinem Gehirn komponieren will? Wer itzo den General-Bass ein halb Jahr gelernet, der fänget auch gleich an nach Willkühr zu komponieren oder wird wohl selber von seinem Lehrmeister hierzu angeführet, unter dem trefflichen Vorwand, dass man gleich zur Sache schreiten müsste. Es gehet aber auch solchen Personen, wie jenem der einen Thurm bauen und auch gleich zur Sache schreiten wollte, ohngeacht er nichts als den Platz und etliche wenige Steine darzu angeschaffet hatte. Er sahe sich aber gar bald betrogen, wurde ausgelacht, und musste es ordentlich anfangen, und alle Baumaterialen zuvor in seine Gewalt bringen, ehe er sie nach der Kunst zusammensetzen konnte. Es ist mit der musikalischen Komposition ebenso; Wer Fuxens vortrefflichem Rath nicht folgen will, wird den Schaden nebst der Reue zu spät erfahren."

Trefflich äussert sich Ludwig Bussler in seinem gediegenen Werke: „Der strenge Satz" (Berlin, 1877 bei C. Habel) über die Notwendigkeit der Schulung im strengen Satze: „Soweit die Regeln des strengen Satzes willkürlich, den Gewohnheiten des gegenwärtigen Musiktreibens widersprechend erscheinen, hat dies seinen Grund in der pädagogischen Notwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzuerlegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können. — Weit entfernt, der Phantasie schädlich zu sein, ist die straffe Zucht dieser Lehre vorzugsweise geeignet, sie zu umfassenden Leistungen vorzubilden. Gefährlich aber für die Phantasie, und in den meisten Fällen verderblich ist das Vermischen der Disziplinen, das Hin- und Herspringen von einem Lehrgegenstand zum andern, zu Gunsten einer spielenden und tändelnden Unterrichtsweise."

II.

Die Nachahmungsformen.



Die Nachahmung.

1. Die Wiederholung des musikalischen Inhaltes einer Stimme durch eine andere Stimme wird Nachahmung oder Imitation genannt. Es ist also für die Imitation wesentlich, dass das, was eine Stimme vorträgt, eine andere Stimme nachahmt.

2. Im Gegensatz zur Nachahmung wird das, was die erste Stimme vorgetragen hat, Thema, oder auch Proposta, Vordersatz, die Nachahmung selbst aber auch Riposta, Antwort, genannt. — Einzelne Teile aus dem Thema, welche auch nachgeahmt werden, nennen wir Imitationsmotive.

3. Die Nachahmung heisst eine strenge, wenn die nachahmende Stimme dieselben Intervalle*) mit ihren Ganz- und Halbtönen genau an derselben Stelle bringt wie das Thema; dagegen heisst sie freie Nachahmung, wenn auf die Lage der Halbtöne keine Rücksicht genommen wird, jedoch bleibt immer als Hauptbedingung, dass die Nachahmung als solche sich geltend macht.

Die Nachahmung kann auf derselben Stufe wie das Thema einsetzen oder auf einer andern; man unterscheidet daher Nachahmungen im Einklange, in der höhern oder tiefern Sekunde, Terz u. s. w. Die Nachahmung im Einklange und in der Oktave ist allemal eine genaue oder strenge; auch auf der Quarte und Quinte kann sie strenge sein, auf den andern Intervallen aber kann ohne Hilfe der Versetzungszeichen eine genaue Nachahmung nicht stattfinden.

4. Das Thema muss nachgeahmt werden bis zu jener Note, bei welcher die imitierende Stimme einsetzt; von da an bildet die

*) Wie wir bei der Lehre der Fuge finden werden, beeinträchtigt eine Vergrösserung oder Verkürzung des ersten Intervallenschrittes einer Nachahmungsmelodie unter gewissen Voraussetzungen noch nicht deren Genauigkeit.

erste Stimme einen Gegensatz, der allerdings auch teilweise oder ganz nachgeahmt werden kann.

5. Das Imitationsthema soll kurz und so beschaffen sein, dass es leicht im Gedächtnisse behalten wird, so dass die Nachahmung als solche leicht erkannt wird.

„Was spricht sich nun in solcher Nachahmung aus? — Vor allem regeres Interesse an dem nachzuahmenden Satze, die Kraft dieses nachzuahmenden Motives oder Satzes oder Ganges, nicht blos einmal und in einer Stimme, sondern mehrmals und in andern Stimmen sich geltend zu machen. Es ist aber hierin zugleich

vorwärtstreibende Kraft

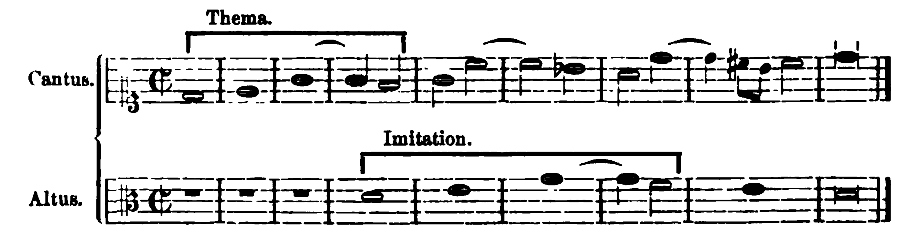
enthalten, die bei festem Halten an einem ergriffenen Satze zugleich energisch und stimmlebendig fortschreiten heisst. Denn natürlich wird in einem auf Nachahmung gerichteten Satze die erste Stimme bei dem Eintritt der zweiten, und diese bei dem Eintritt der dritten nicht abbrechen (dann hätten wir nicht nachahmende, sondern nur einander ablösende Stimmen, deren jede dasselbe vortrüge, und der Satz bliebe dem Wesen nach einstimmig), sondern mit dem neu zutretenden gemeinsam weiterwirken.

Die nächste Folge ist . . . . regeres und manigfacheres Leben in jeder Stimme und im Ganzen; eine Stimme ergreift den nachzuahmenden Satz, die andere, die ihn zuvor gehabt, schreitet in ihrem Gange weiter, stellt also dem ersten Satz oder Gang einen andern, —

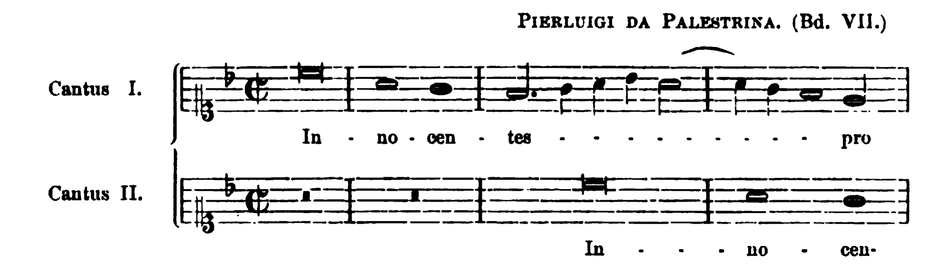
einen Gegensatz

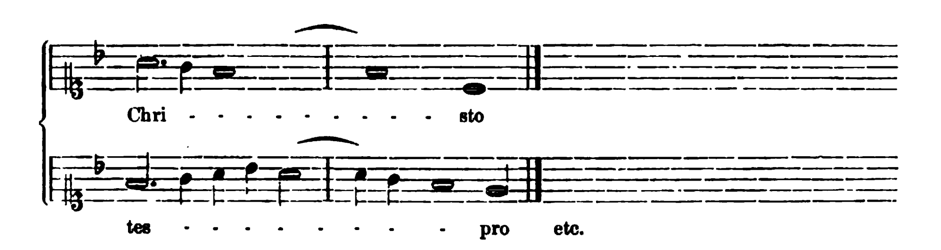
gegenüber, und beide oder alle Stimmen befinden sich in der lebendigsten Wechsel- und Gegenwirkung. Da aber der nachzuahmende Satz jeder der Stimmen zukommt, so herrscht wieder bei all' dieser Erregtheit — soweit die Nachahmung geht, in den nachahmenden Stimmen eine Einmütigkeit, und im Ganzen eine Einheit, die bei ähnlichem Reichtum der Homophonie nicht erreichbar, nicht mit gleicher Erregtheit vereinbar sein kann." (Marx, Kompositionslehre, II. Teil, 4. Buch, Nachahmung).

Nachahmung im Einklange.
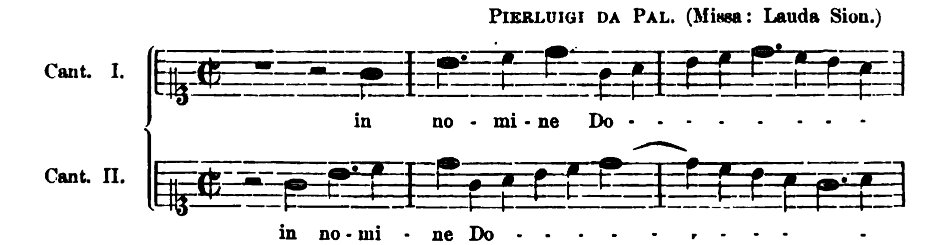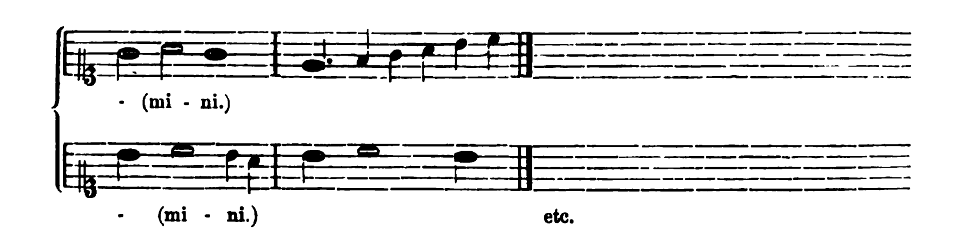


Pierluigi da Palestrina. (Bd. VII.)



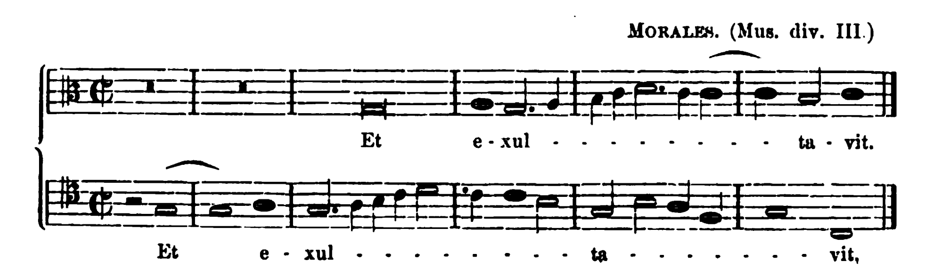


Pierluigi da Pal. (Missa: Lauda Sion.)
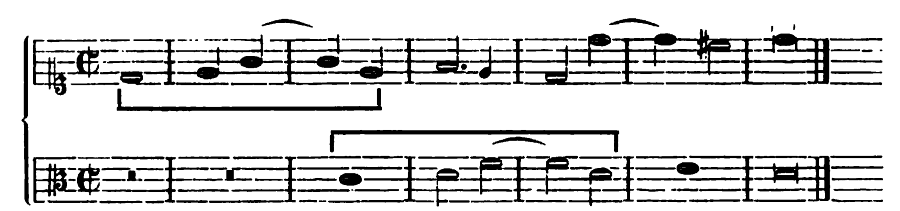




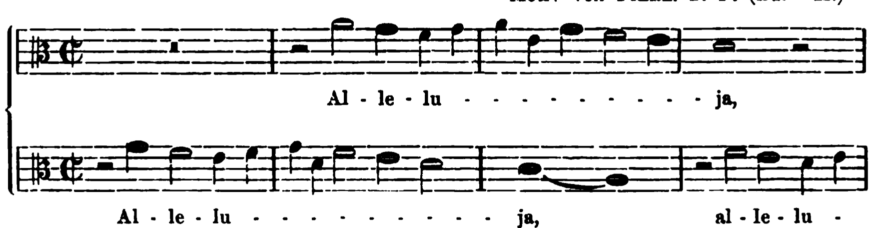
Morales. (Mus. div. III.)

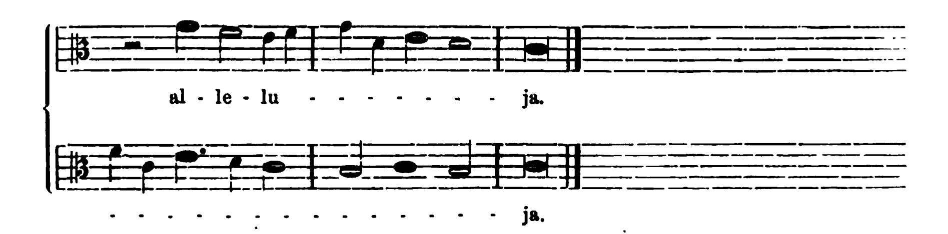


Nachahmung in der Sekunde.

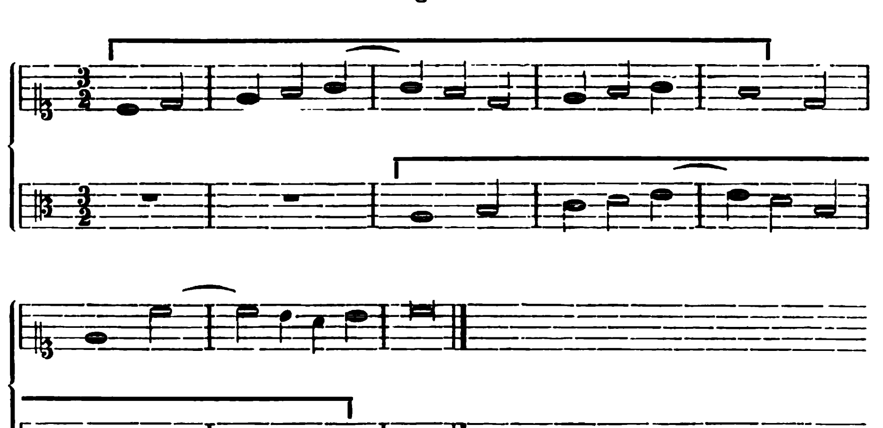


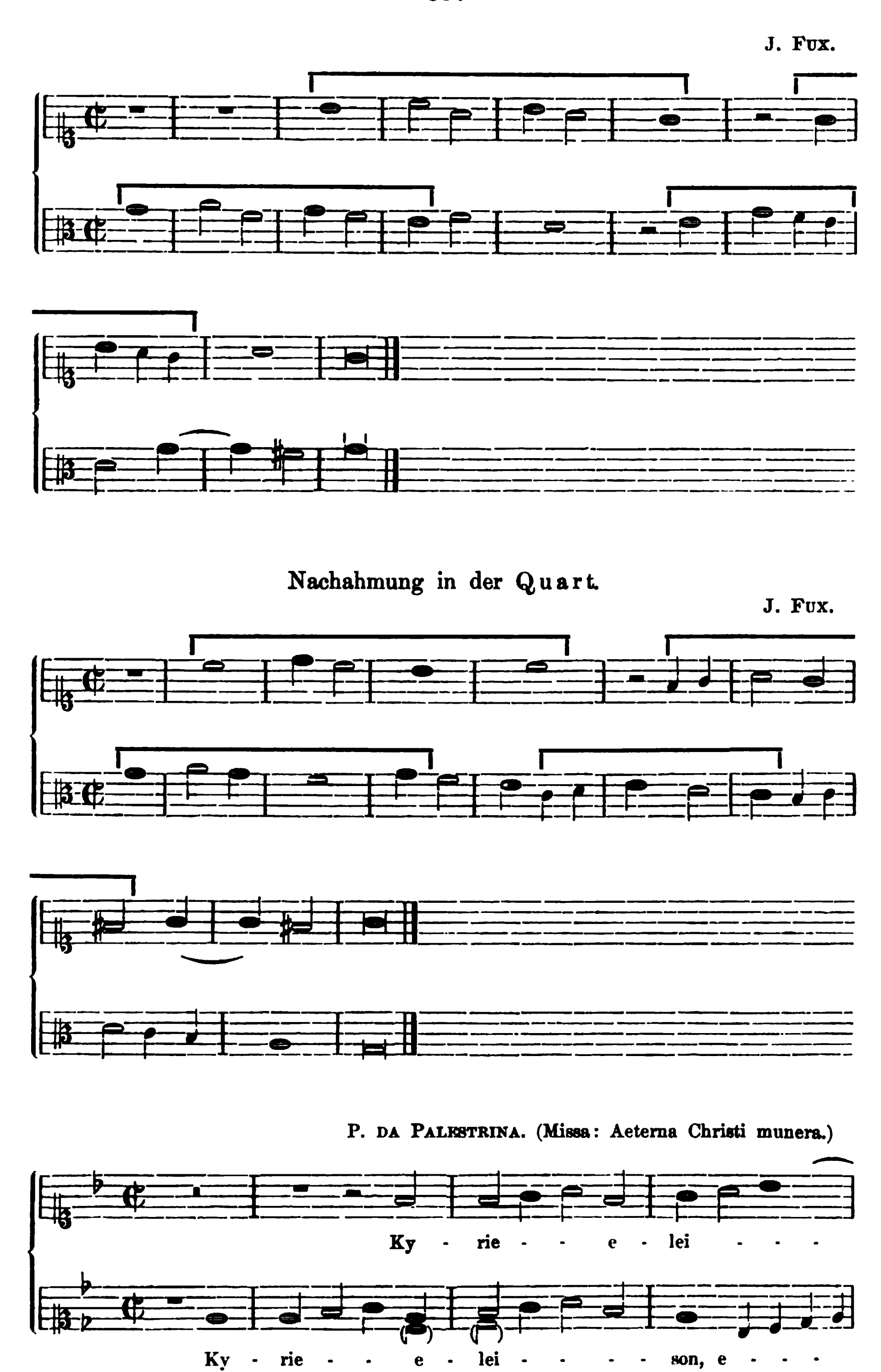
Motiv von PIERL. D. P. (Bd. VII.)

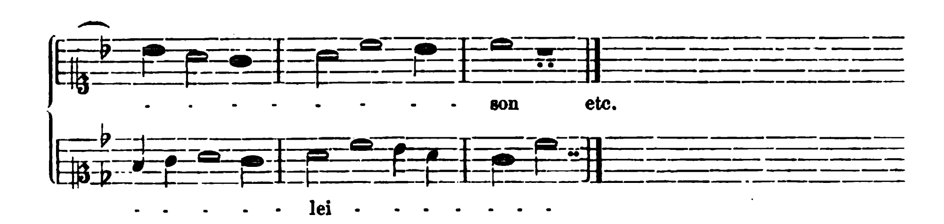


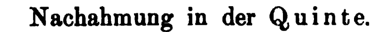


Nachahmung in der Terz.




J. Fux.
Nachahmung in der Quart.
J. Fux.
P. da Palestrina. (Missa: Aeterna Christi munera.)
Ky - rie - - - e - lei - - -
Ky - rie - - e - lei - - - - - son, e - - -
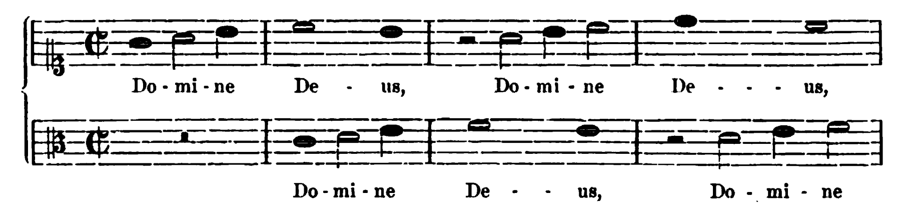


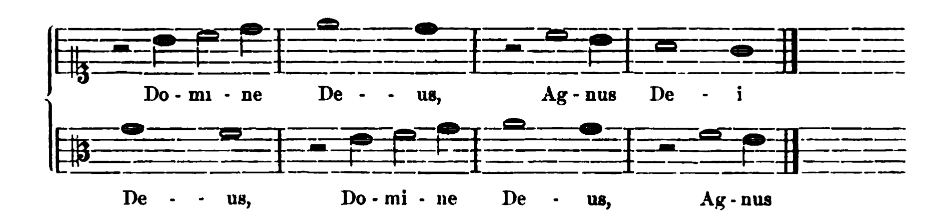


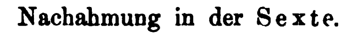
Nachahmung in der Quinte.

J. Fux.

Orlandus Lassus. (1520—1594.) (Missa: Puisque j'ai perdu.)
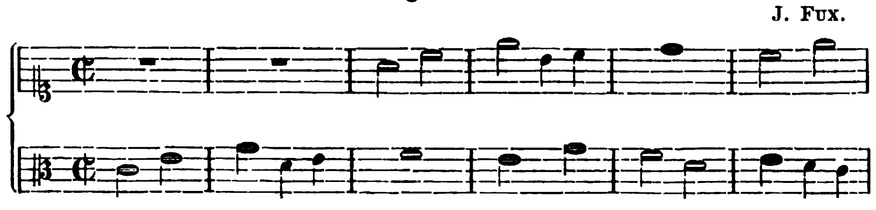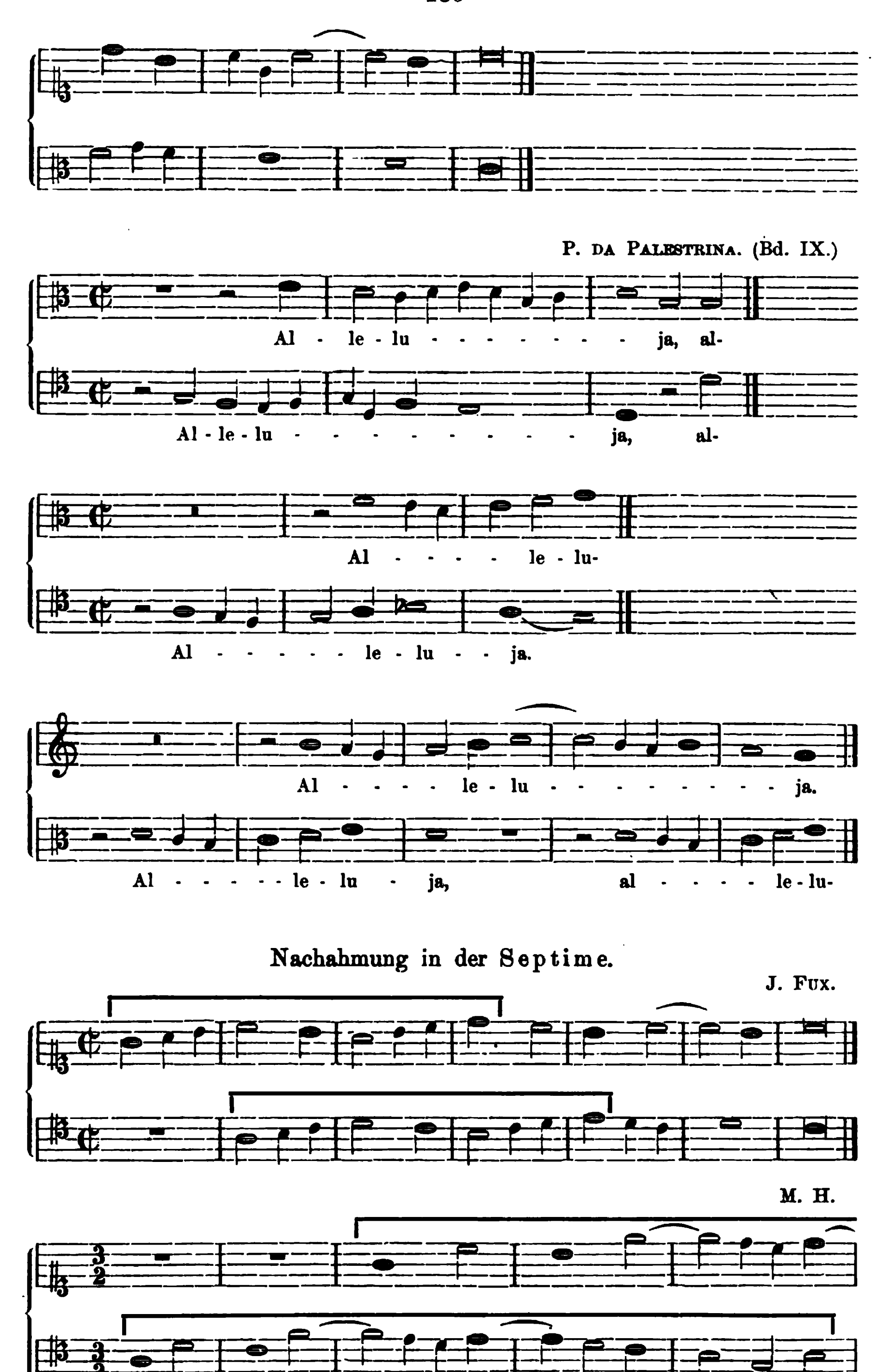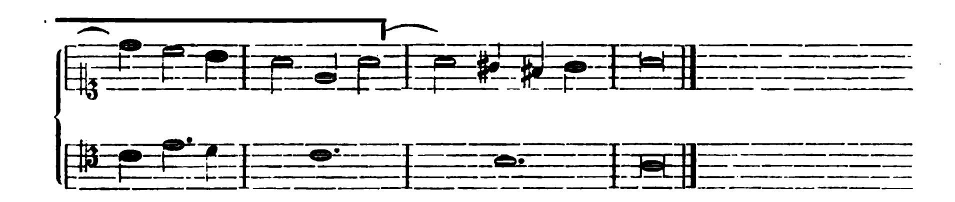






Nachahmung in der Sexte.

J. Fux.
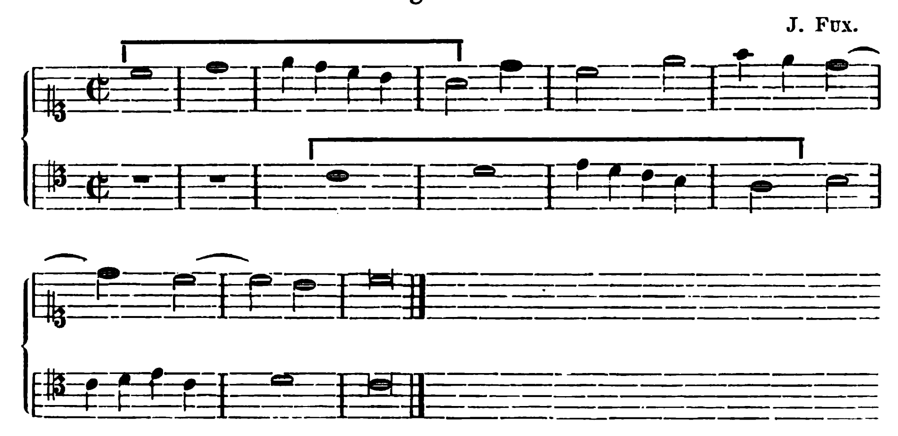




Nachahmung in der Septime.

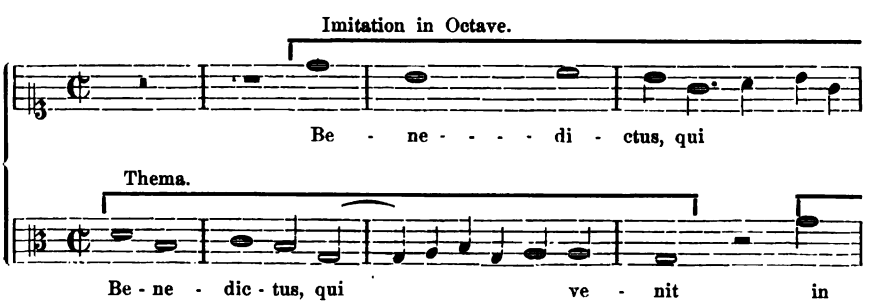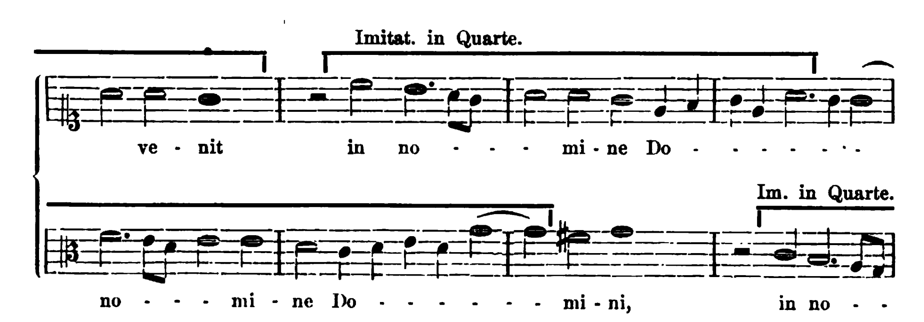


Nachahmung in der Oktave.

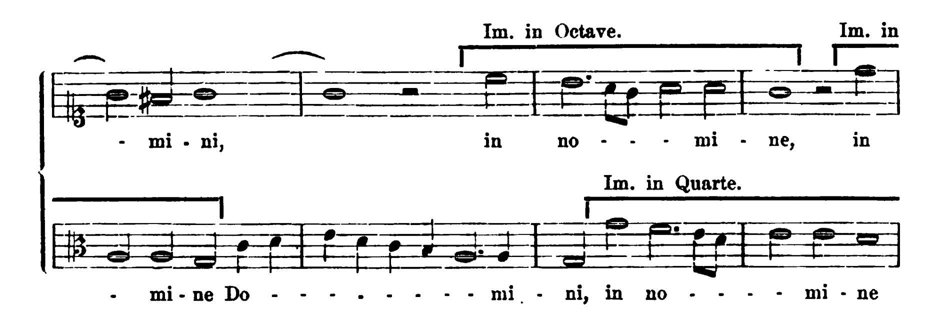
J. Fux.
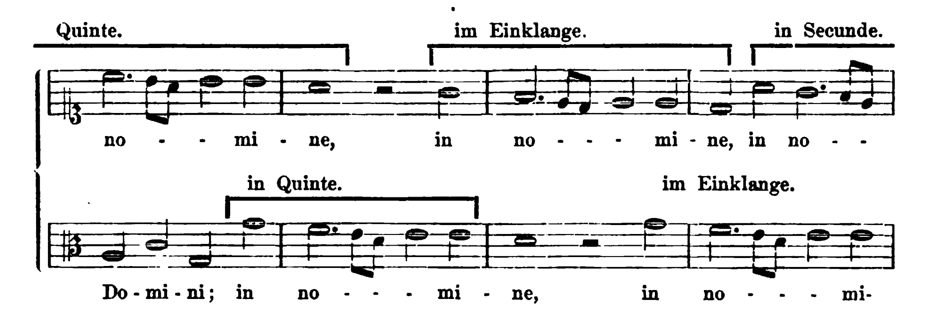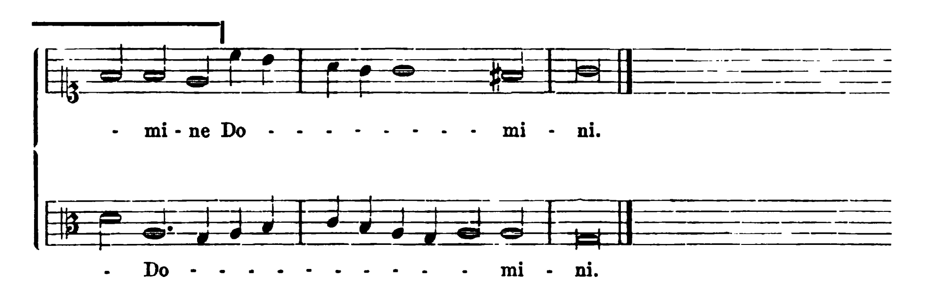


Orlandus Lassus. (Missa: Laudate Dominum.)











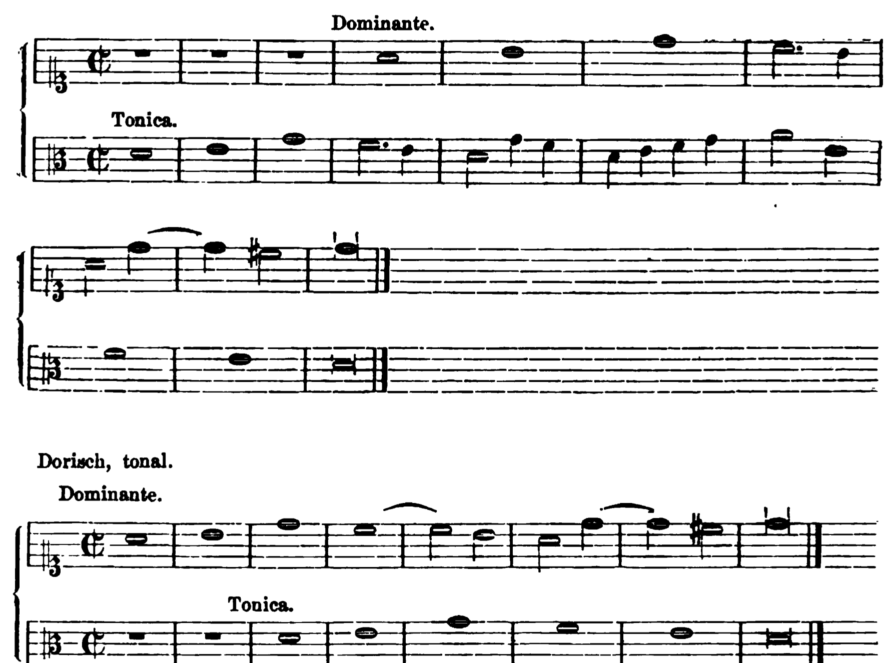
6. Die Nachahmung in der None, Dezime u. s. w. ist nichts anderes als Nachahmung in der Sekunde, Terz u. s. w., nur durch den um eine Oktave höhern oder tiefern Abstand ihrer Töne verschieden.

Die Nachahmungen in dem Einklange und der Oktave werden häufig angewendet; weniger oft die Nachahmungen in der Sekunde, Terz, Sexte, Septime; die Nachahmungen in der Quarte und Quinte werden am meisten gebraucht; denn diese Intervalle ermöglichen nicht nur die Genauigkeit, sondern auch die dem Einklang und der Oktave fehlende Verschiedenheit der Nachahmung.

7. Wenn ein Thema auf der Tonika einer Tonart eine Nachahmung auf der Dominante, d. i. auf der Quinte der Tonart, also auf der höheren Quinte oder tieferen Quarte erhält; oder umgekehrt: wenn ein Thema auf
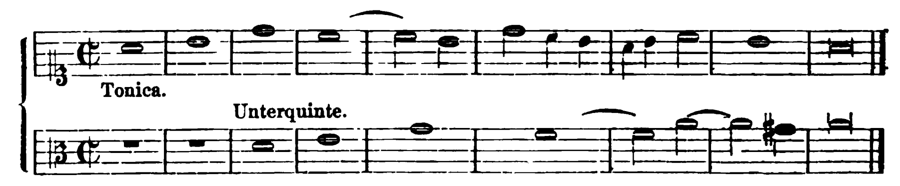
der Dominante beginnt und auf der Tonika nachgeahmt wird, so heisst diese Imitation eine **tonale**; wenn dagegen zwar die Nachahmung eine strenge ist, aber auf das die Tonart feststellende Verhältnis von Tonika und Dominante keine Rücksicht genommen wird, so wird sie eine **reale** Imitation genannt. Z. B.

Dorisch, tonal imitiert.
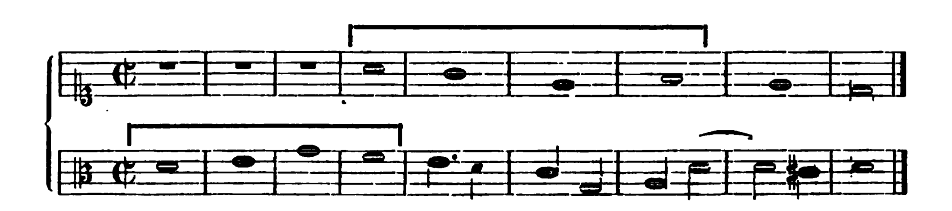


Dieses Beispiel mit derselben Imitation, aber als aeolische Tonart, gibt eine reale Imitation:

Aeolisch, real imitiert — mit **Unterquinte d** — statt der Dominante e.
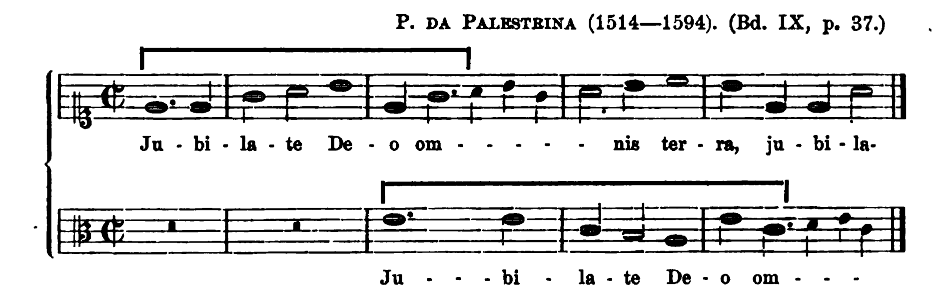


8. Die Nachahmung kann die Intervalle des Themas auch in entgegengesetzter Richtung bringen. Diese Nachahmung heisst die **umgekehrte**

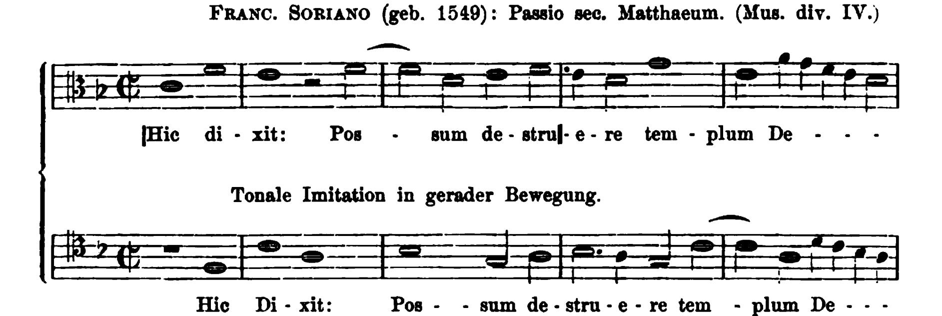
oder Nachahmung in Gegenbewegung. Auch sie kann eine freie oder strenge sein. Z. B.

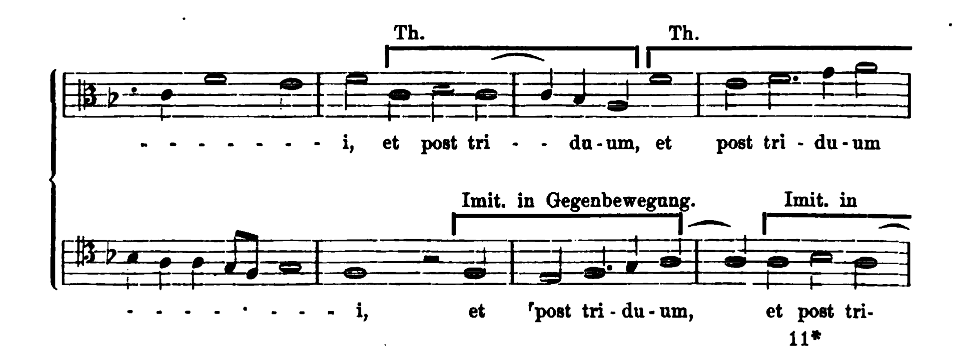


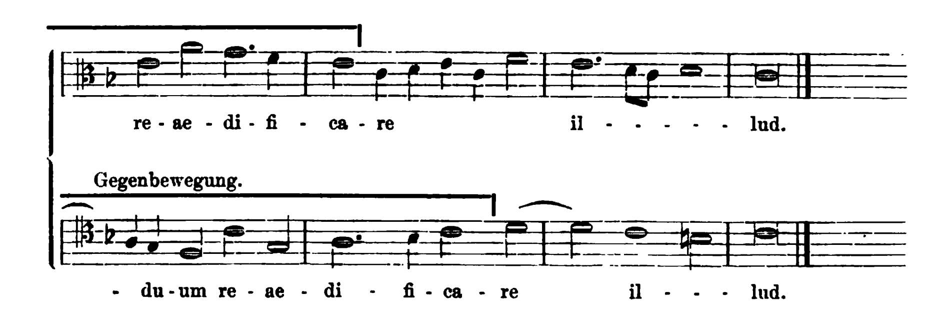
P. da Palestrina (1514—1594). (Bd. IX, p. 37.)



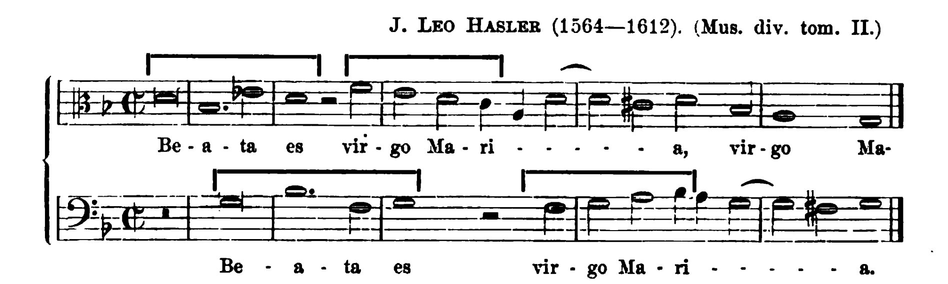
Franc. Soriano (geb. 1549): Passio sec. Matthaeum. (Mus. div. IV.)



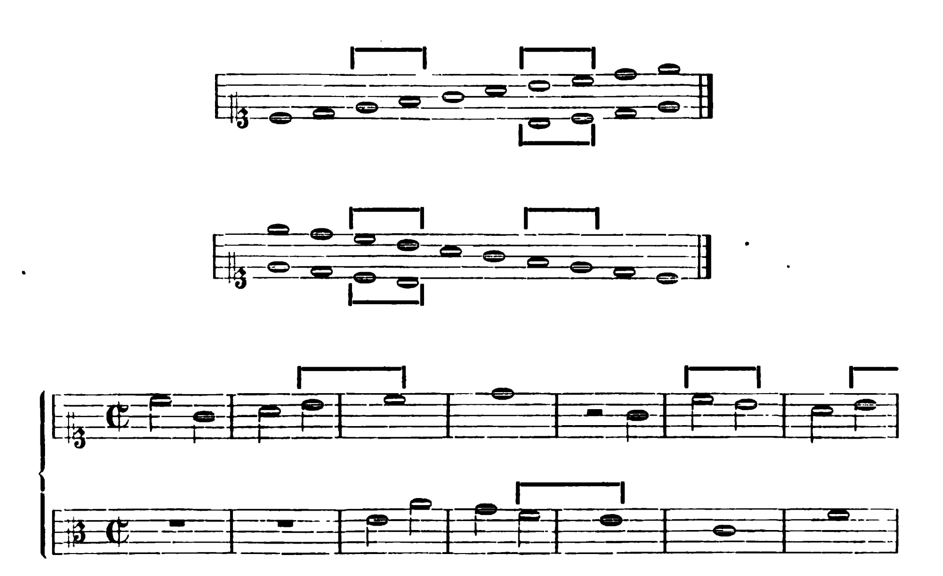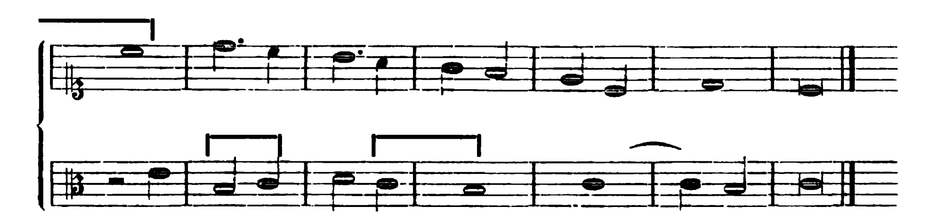




J. Leo Hasler (1564—1612). (Mus. div. tom. II.)



Die umgekehrte Nachahmung wird strenge, wenn die Tonika der Durtonart, — für die Kirchentonarten der Ton ut oder c — von der Terz oder Dezime imitiert wird, und demgemäss die übrigen Intervalle in diatonischer Folge beantwortet werden, wie aus folgendem Schema ersichtlich ist:





9. Die Beantwortung des Themas kann ihre Notenwerte vergrössern oder verkleinern, so dass also z. B. aus jeder Viertelnote des Themas eine halbe, aus jeder halben eine ganze Note (Vergrösserung); oder umgekehrt, aus jeder halben eine Viertelnote, aus der ganzen eine halbe wird (Verkleinerung). Z. B.

vergrössert.

P. da Palestrina. Missa „Jesu, nostra redemptio.“

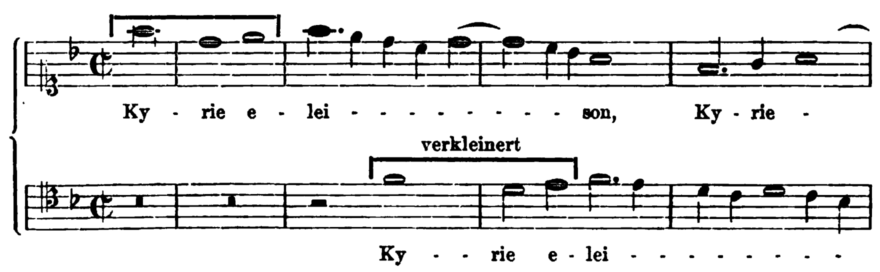
Chri-ste e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - - - etc.

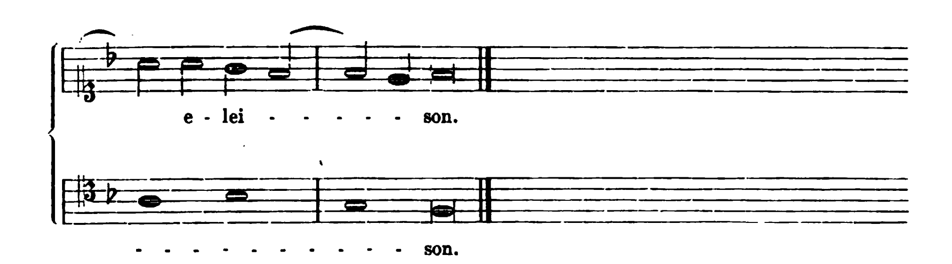
vergrössert

Chri - - - ste e - - - lei - - -
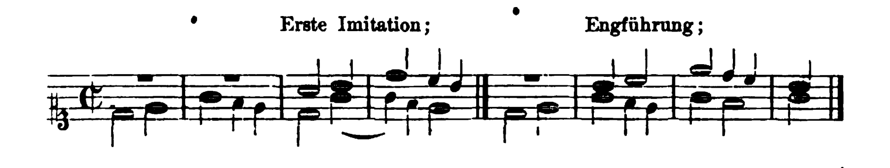
verkleinert





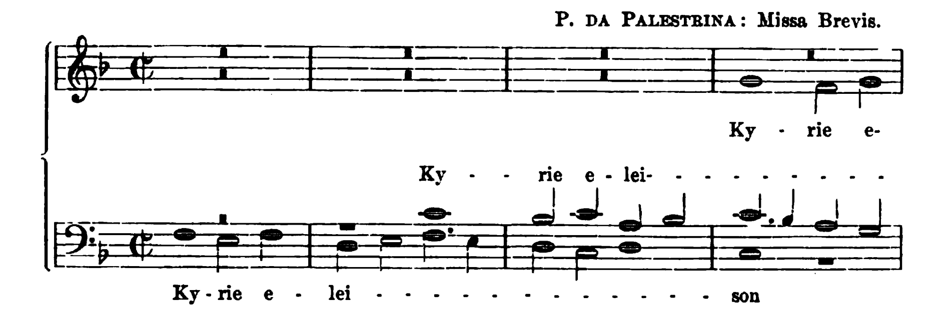


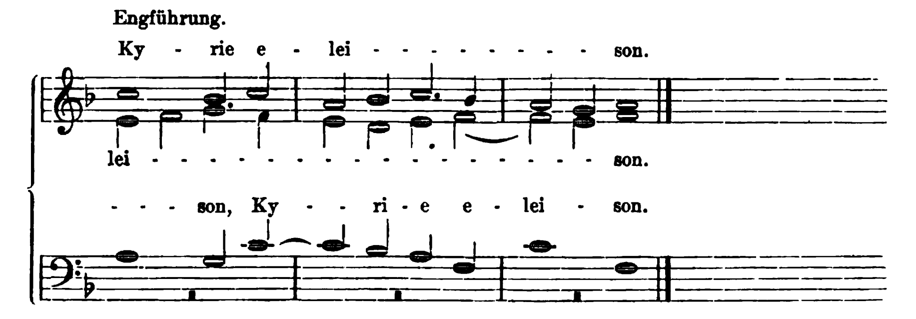
10. Es sei jetzt schon erwähnt, dass die nachahmende Stimme um so eifervoller erscheint, je näher sie der vorangegangenen folgt. „Es hat ihr gleichsam nicht länger Ruhe gelassen, sie hat sich hastig anschliessen müssen.“ (MARX.) Wir nennen diese Art des engen Anschlusses der Nachahmung an das Thema „Engführung“. Sie erfüllt ihren eigentlichen Beruf, wenn das Thema mit seiner Antwort oder Nachahmung öfter als einmal auftritt, wie es z. B. in der Fuge der Fall ist. Wenn beispielsweise einmal die Nachahmung bei der vierten Note des Themas eingetreten ist, so setzt sie das anderemal schon bei der dritten oder zweiten Note ein, wodurch der Zweck der Nachahmung in gesteigerter Weise erreicht wird. Z. B.



engste Engführung.

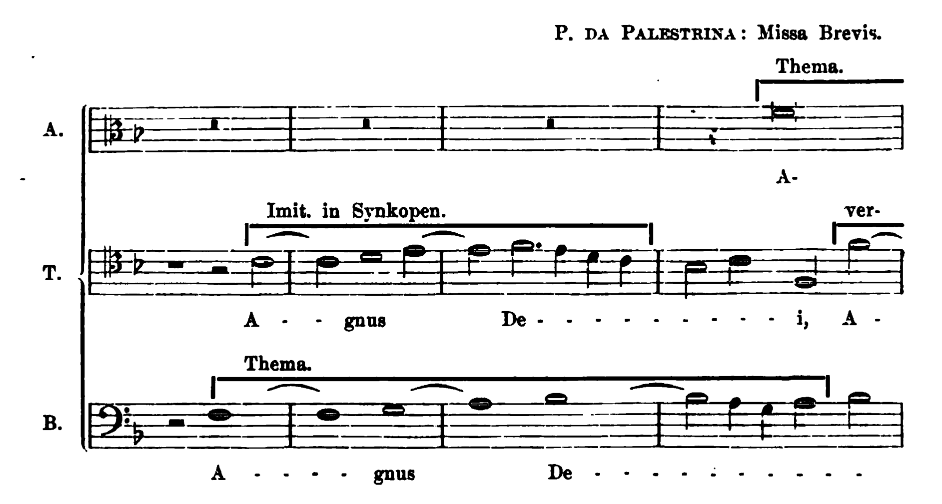
P. DA PALESTRINA: Missa Brevis.
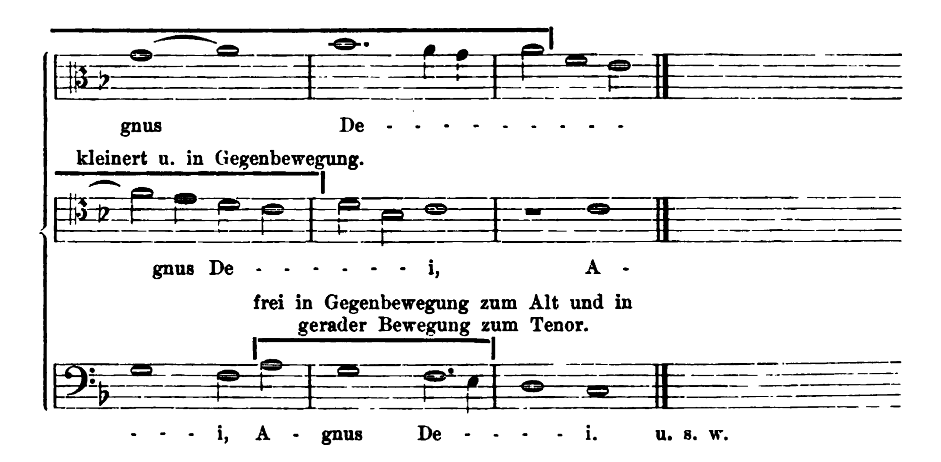




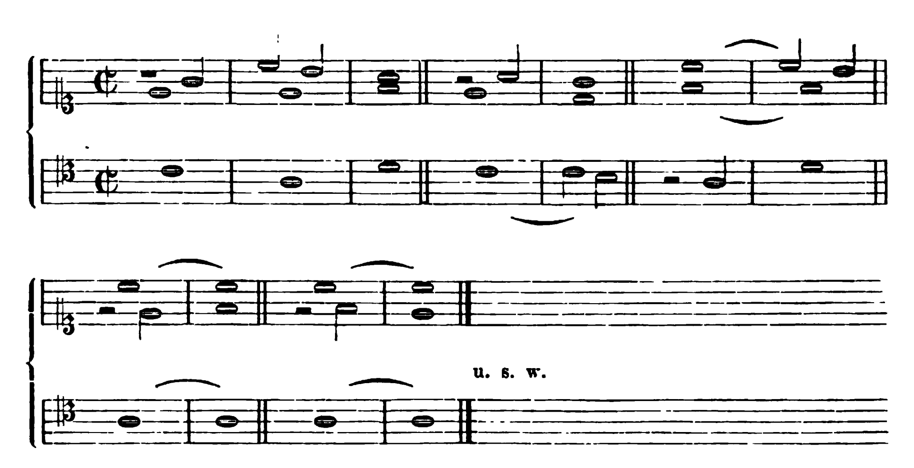
11. Alle diese Arten der Imitation erscheinen häufig mehr oder minder frei, indem besonders oft sowohl die Melodie als auch der Rhythmus durch Veränderungen einzelner Intervalle und Notenlängen durch Synkopierungen oder Taktverrückungen u. s. w. dem Thema nicht genau entspricht. Die Hauptsache bleibt jedoch immer, dass die Nachahmung als solche sofort erkannt werde. Die Vergrösserung oder Verkleinerung kann auch zugleich mit der Gegenbewegung und Engführung verbunden werden.

P. DA PALESTRINA: Missa Brevis.
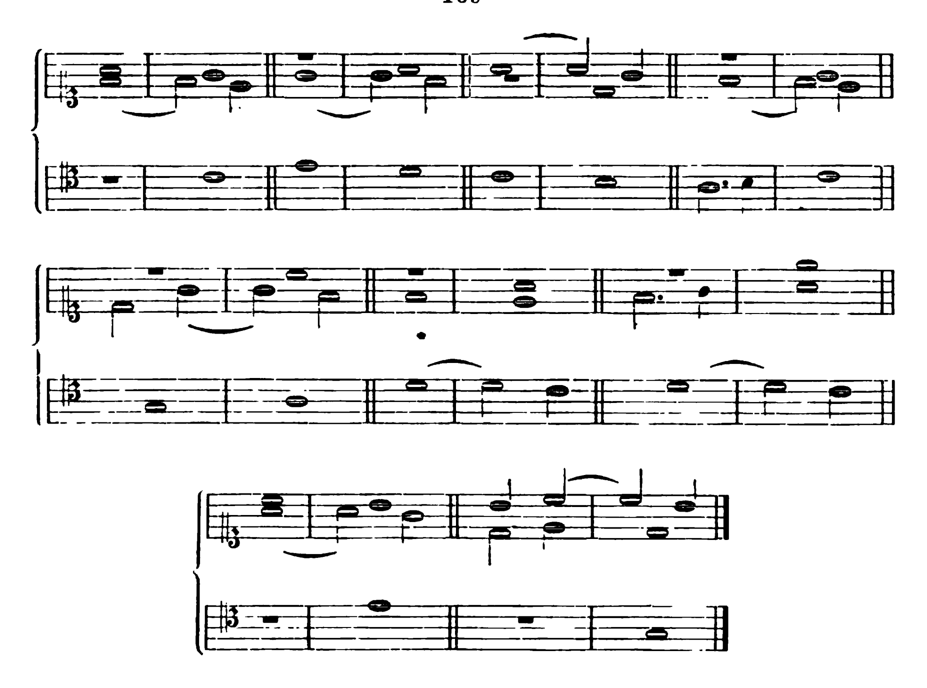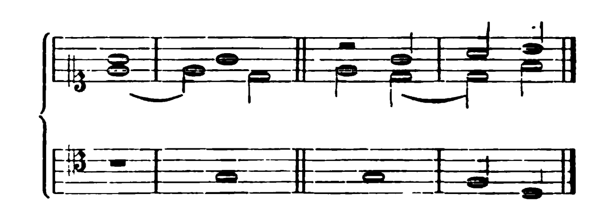




12. Nach genügender Übung in den Nachahmungen auf allen Intervallen und in den verschiedenen Arten sollen zu einem Cantus firmus zwei Kontrapunkte gesetzt werden, von denen einer den andern imitiert. Jeder Eintritt der Nachahmung oder eines neuen Themas geschehe nach einer Pause oder im Notfalle nach einem Intervallensprung, welcher den Eintritt deutlich erkennen lässt. Der Einsatz soll „nicht vergebens“ sein, d. h. er soll als neuer Eintritt sich geltend machen. Man erreicht dies dadurch, dass die auftretende Stimme entweder auf einem den Dreiklang vollbildenden Tone einsetzt, z. B.
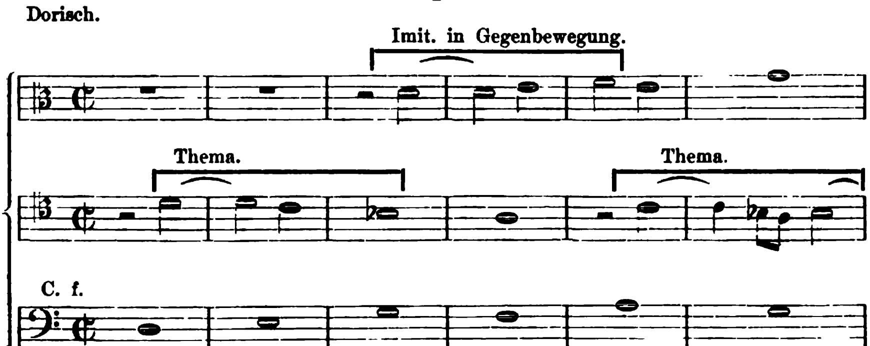


oder dass sie auf einer Dissonanz eintritt, d. h. dass die beiden anderen Stimmen miteinander eine Dissonanz bilden oder dass sie mit der neueintretenden in ein dissonierendes Verhältnis (im Augenblicke des Einsatzes) zu stehen kommen. Z. B.
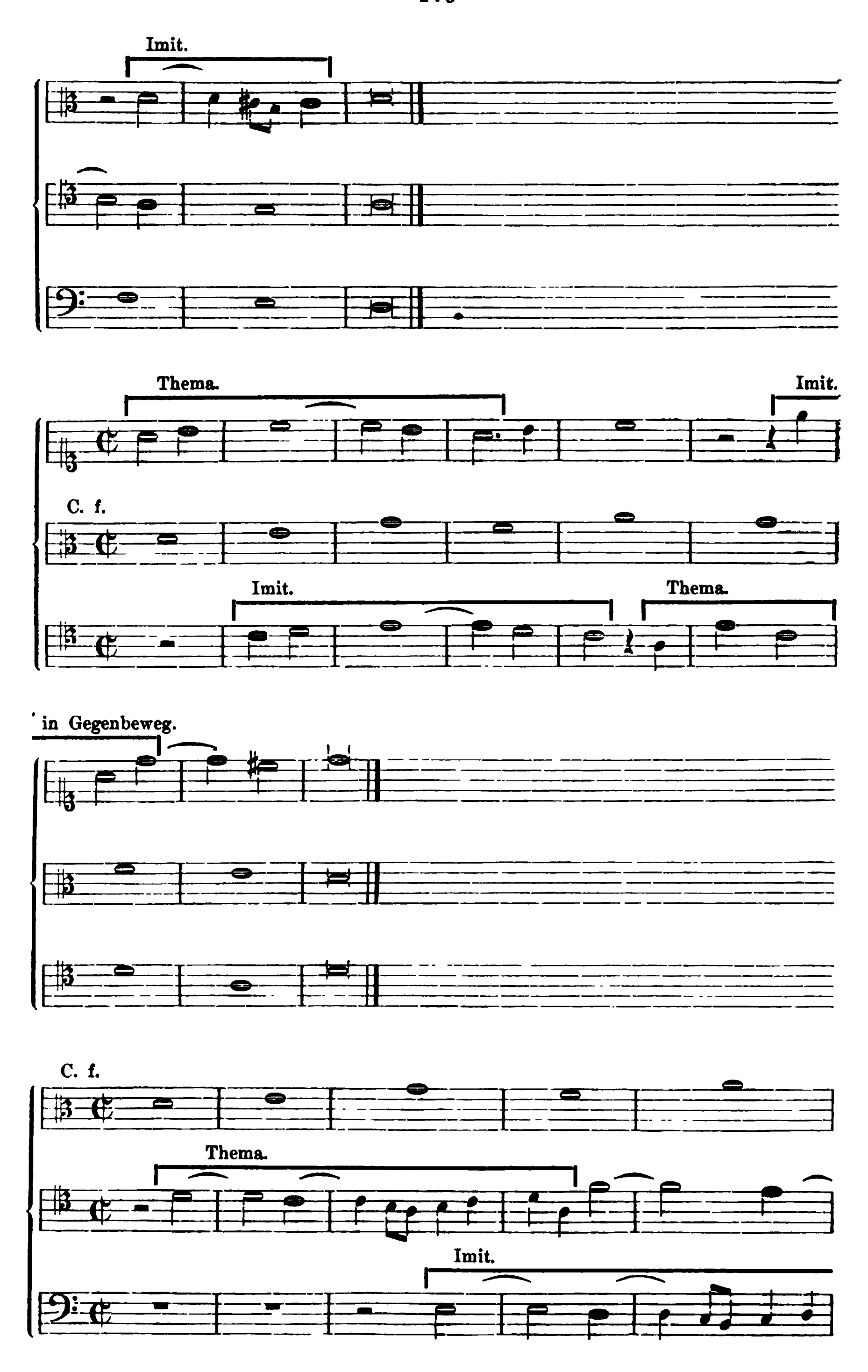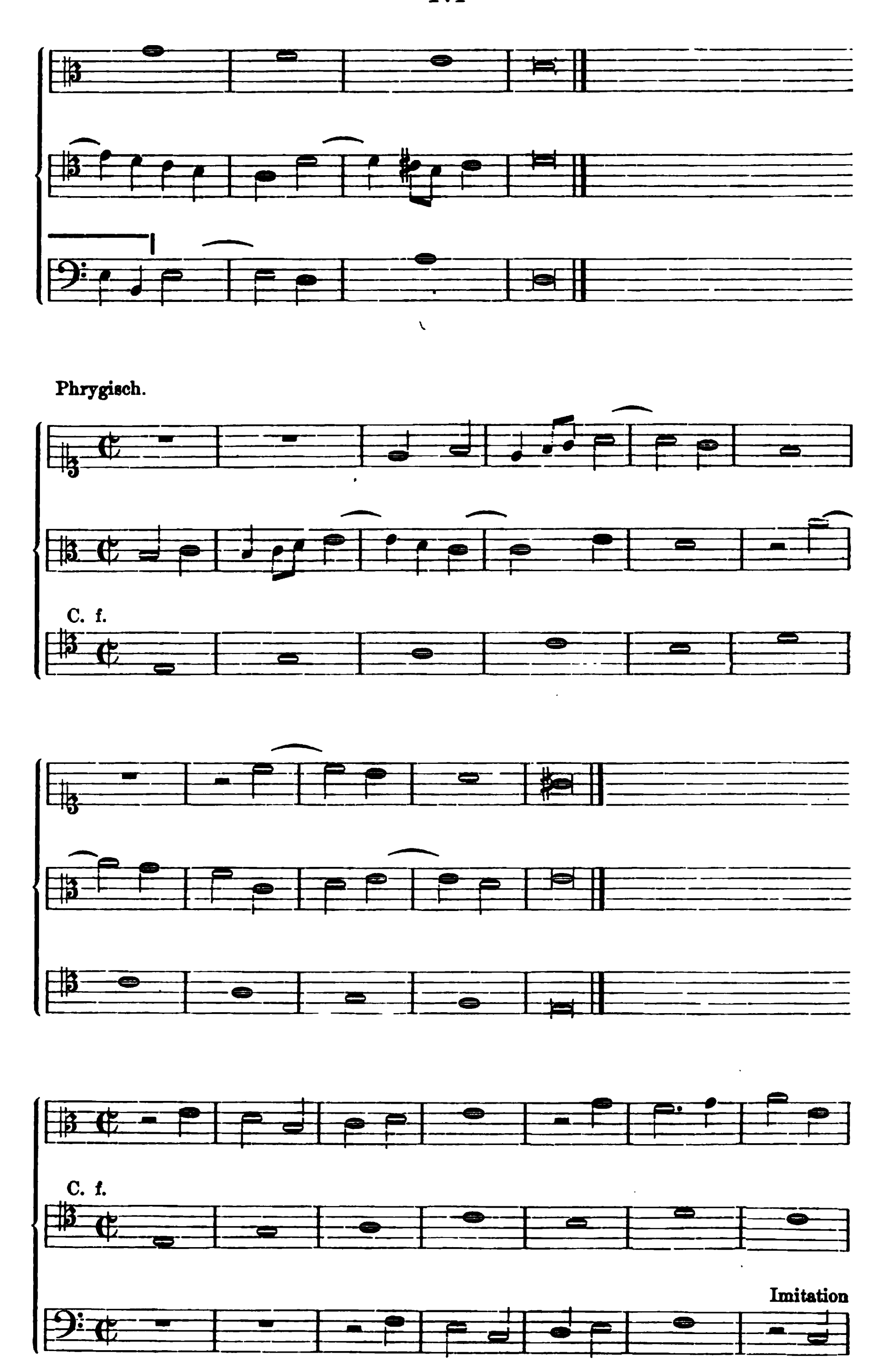


Doch können auch Einsätze in der Oktave einer Stimme, also ohne Dreiklang und ohne Dissonanz dem Zwecke genügen. Z. B.
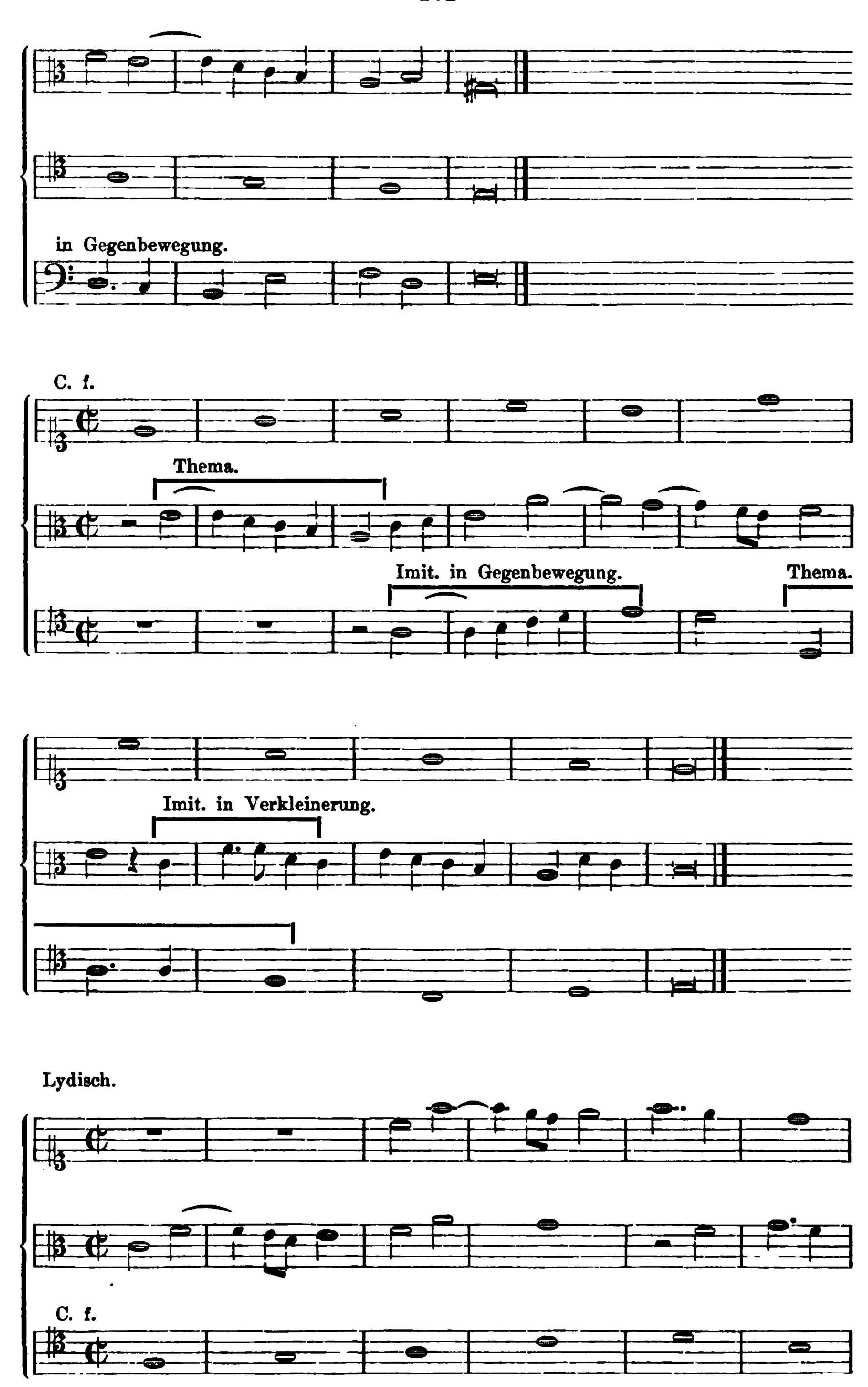


Beispiele.
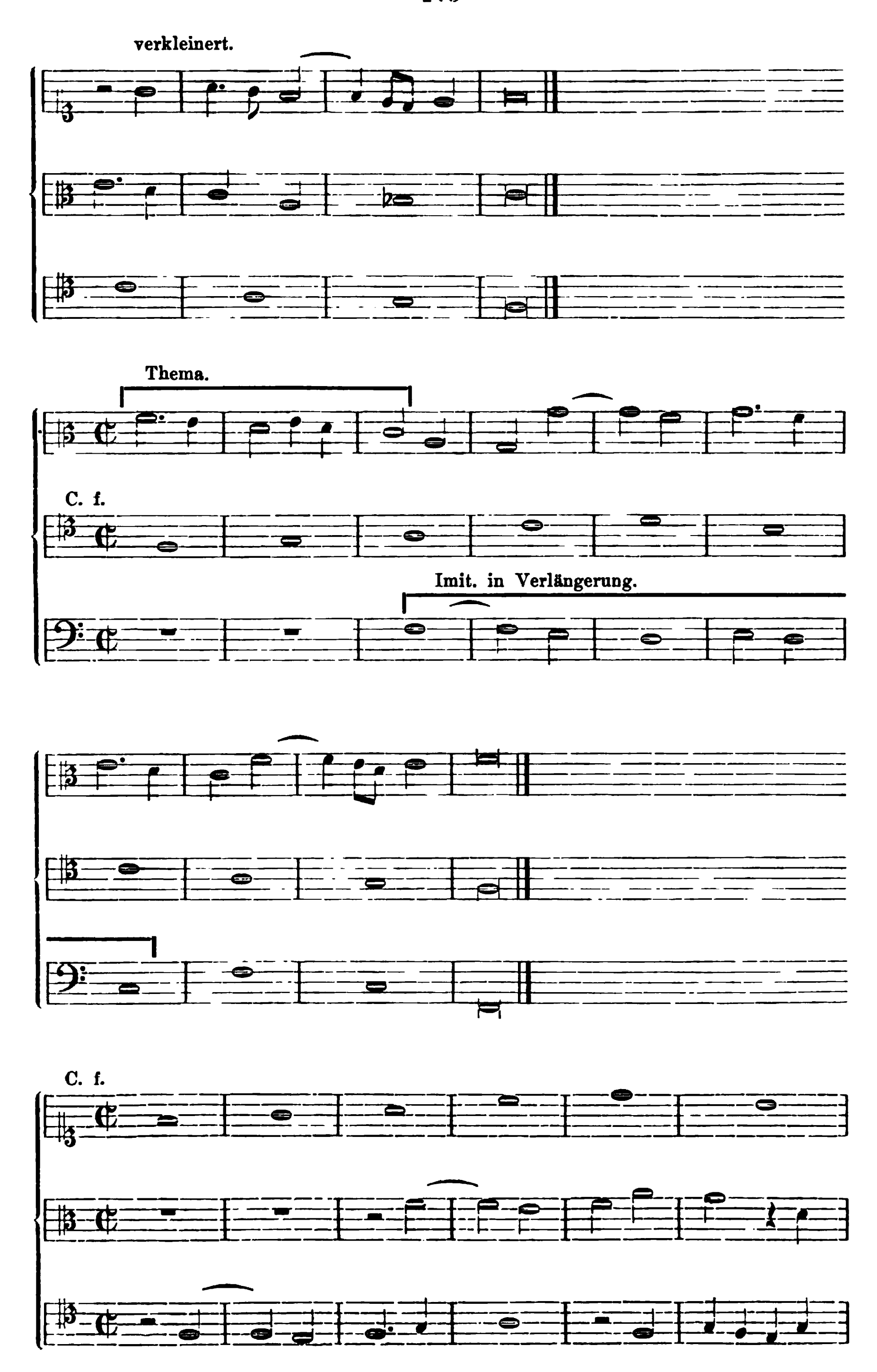



Imit.
Thema.
Imit.
C. f.
Imit.
Thema.
in Gegenbeweg.
C. f.
Thema.
Imit.
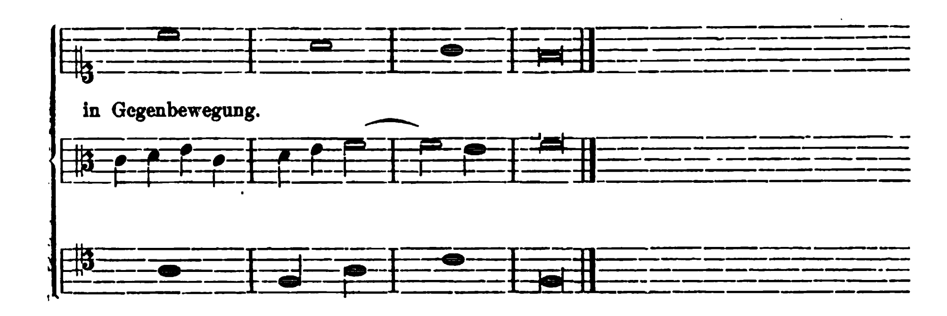


Phrygisch.
C. f.
C. f.
Imitation

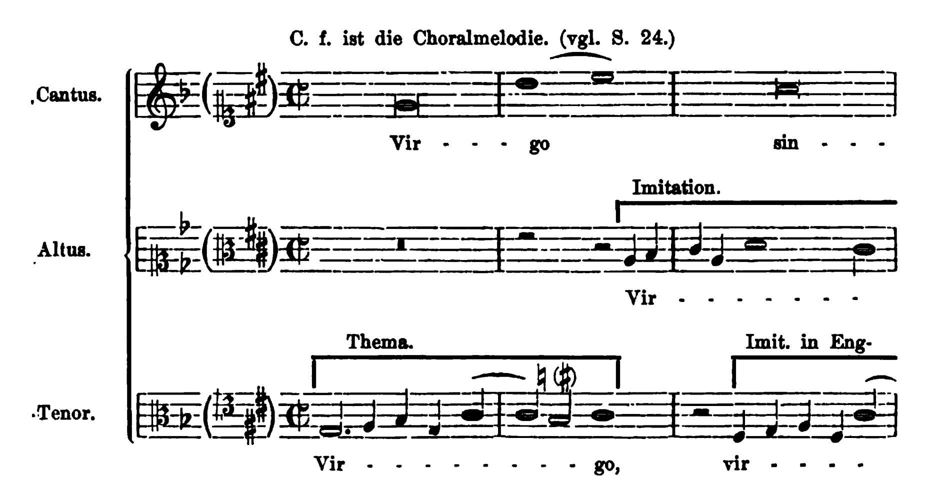


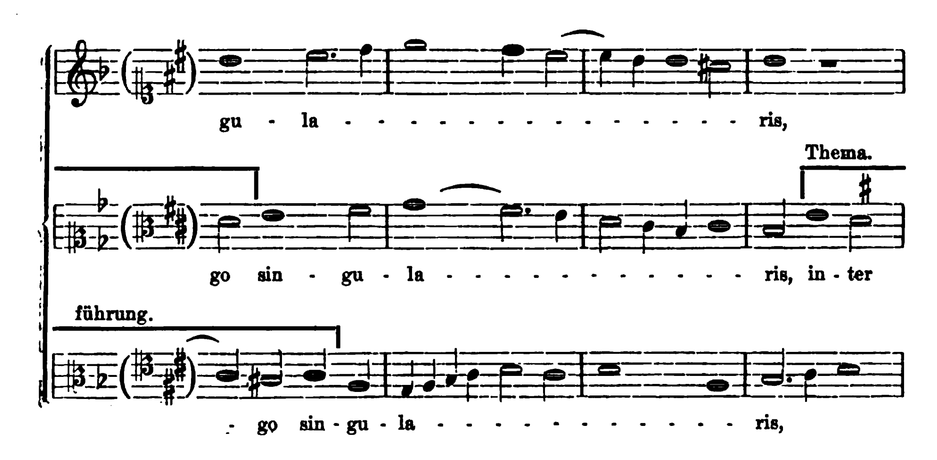
in Gegenbewegung.
C. f.
Thema.
Imit. in Gegenbewegung.
Thema.
Imit. in Verkleinerung.
Lydisch.
C. f.

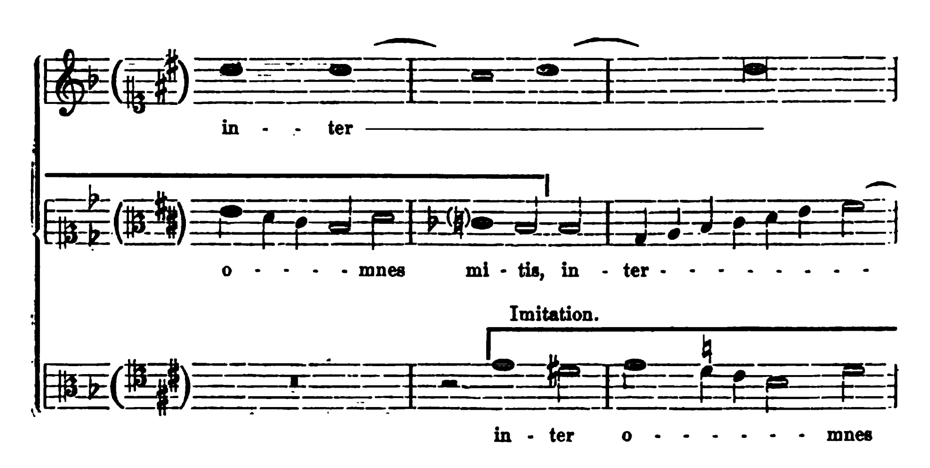

verkleinert.
Thema.
C. f.
Imit. in Verlängerung.
C. f.

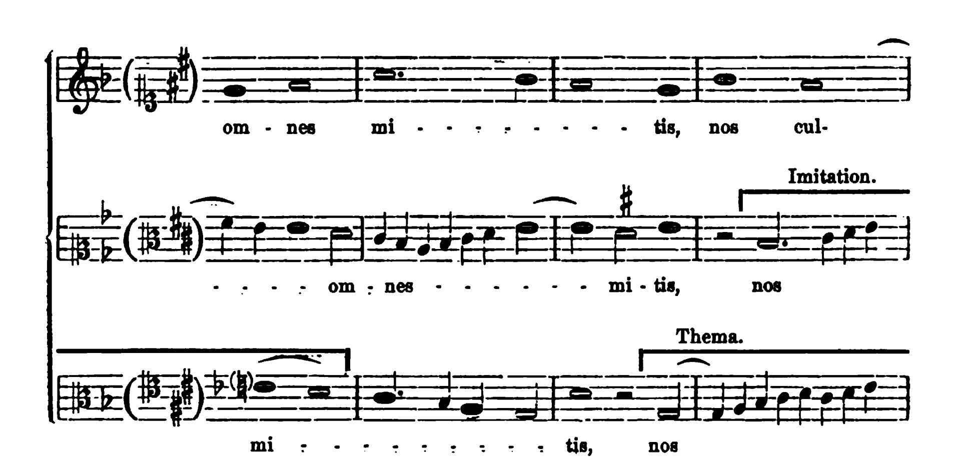


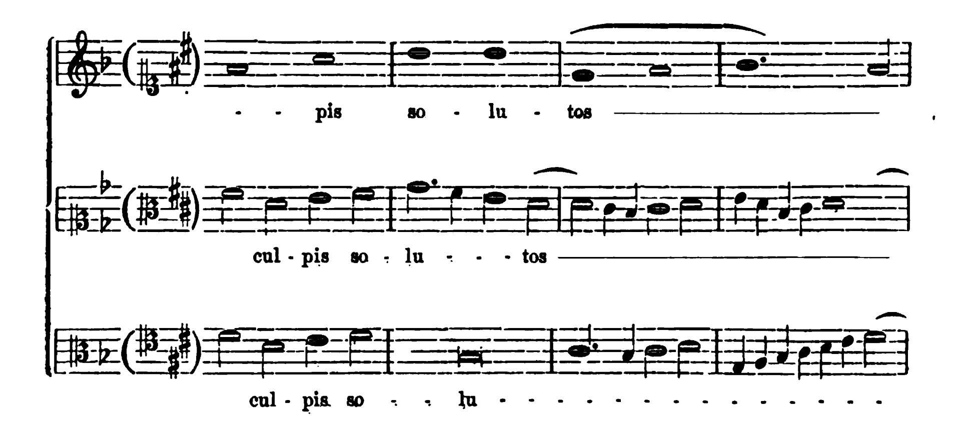
Aus dem Hymnus: **Ave maris stella** (vgl. Vesperale Romanum, in festis B. M. V.) von P. DA PALESTRINA (Bd. VIII).
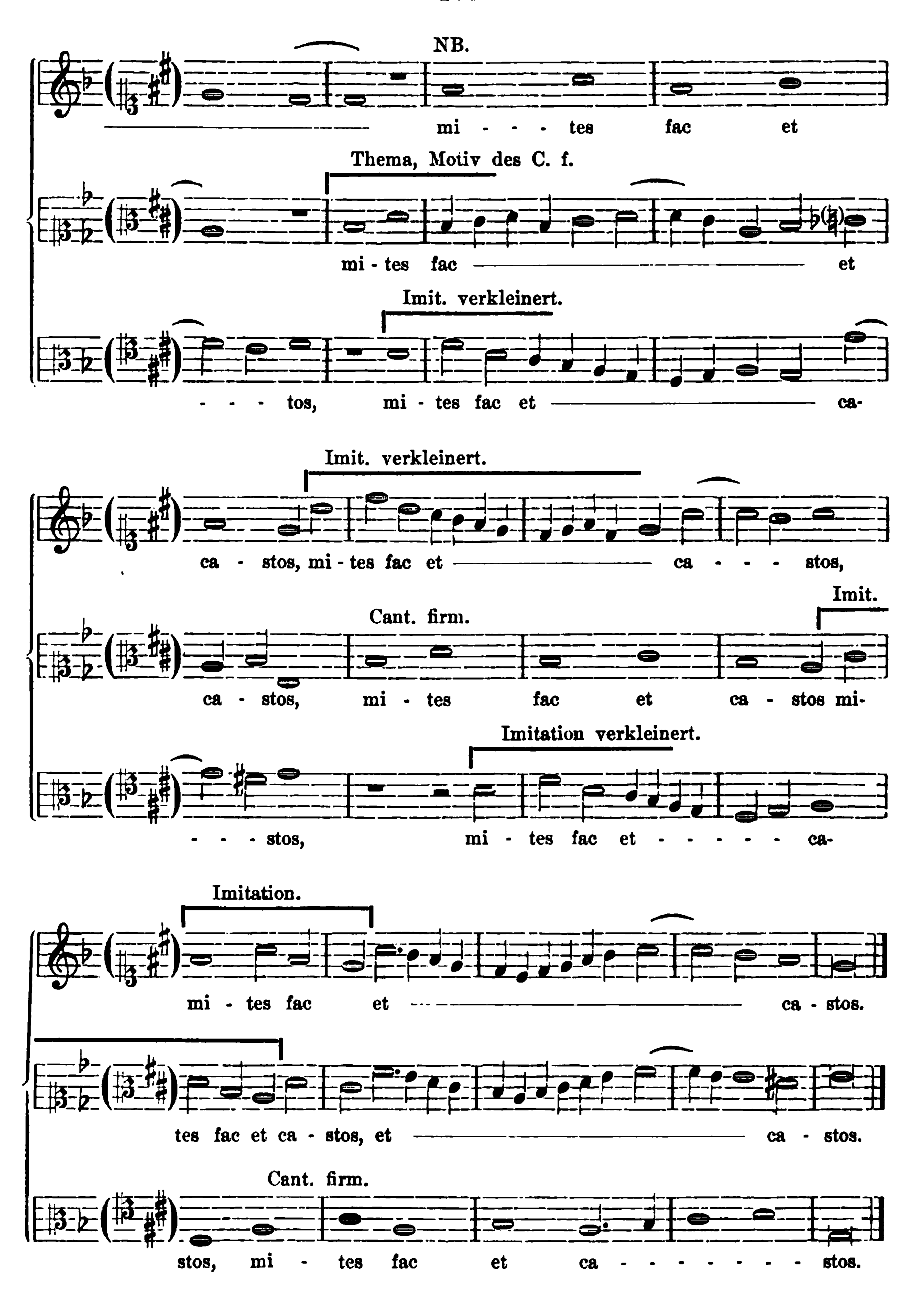





in - - ter
o - - - - mnes mi - tis, in - ter - - - - - - - - -
Imitation.
in - ter o - - - - - - - mnes


om - nes mi - - - - - - - - - - tis, nos cul-
Imitation.
- - - - om - nes - - - - - - - mi - tis, nos
Thema.
mi - - - - - - - - - - - tis, nos

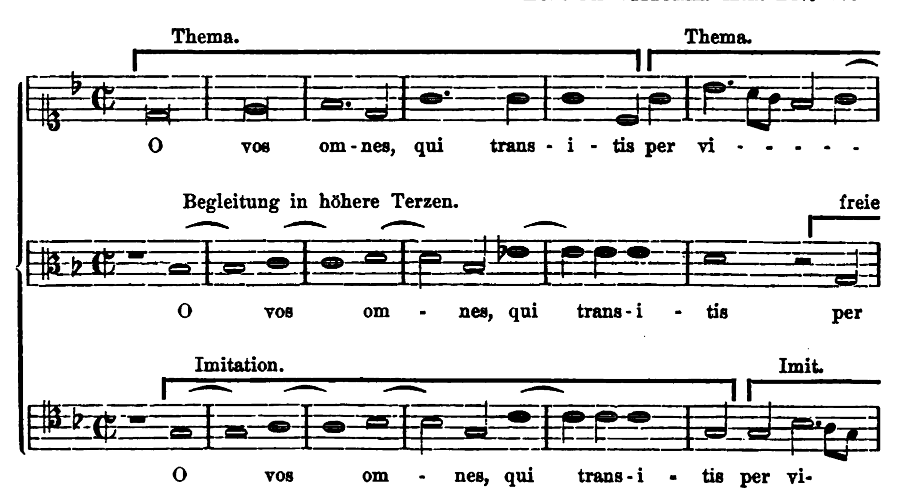

- - pis so - lu - tos
cul - pis so - lu - - - tos
cul - pis so - - lu - - - - - - - - - - - - - - -

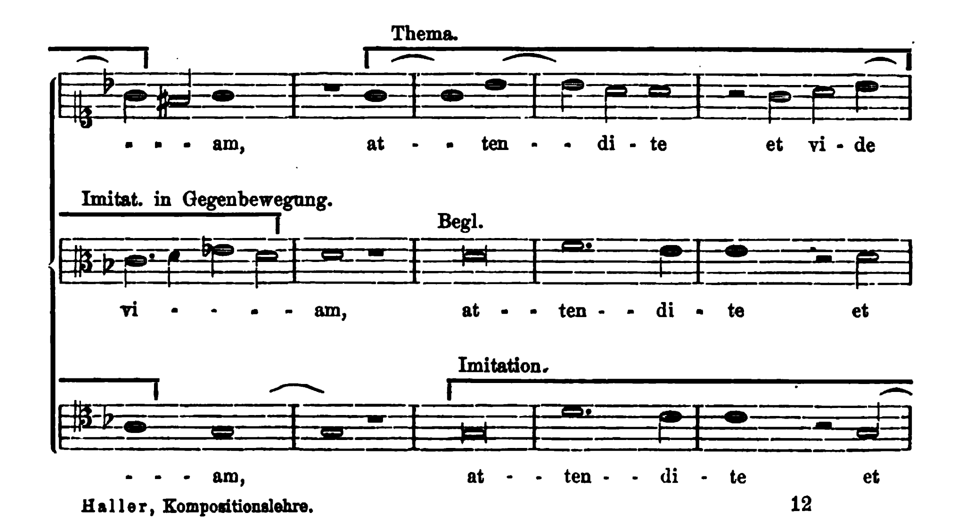


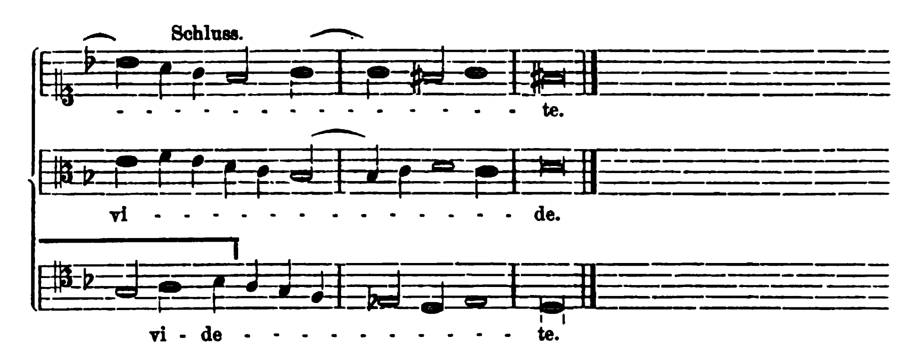
NB. Von hier an imitieren die beiden Kontrapunkte des Cantus firmus über „mites fac" und zwar in nächster Enge geführt. Dadurch gewinnt der Satz — die richtige Betonung des Wortes „mites", da, wo die betonte Silbe auf den schlechten Taktteil fällt, vorausgesetzt, — den Ausdruck der gesteigerten innigen Bitte, wie er nur durch die Nachahmungsform erreicht werden kann.

13. Ein zweistimmiger Satz kann dreistimmig werden, wenn der einen Stimme höhere Terzenparallelen oder der Oberstimme tiefere Sextenparallelen hinzugefügt werden. Die Stimmen müssen aber in der Seiten- oder Gegenbewegung fortschreiten und die vollkommene Konsonanz der Quinte muss als Dissonanz behandelt werden. Durch dieses Verfahren können daher auch zweistimmige Imitationssätze in dreistimmige Sätze verwandelt werden. Selbstverständlich ist, wenn von diesem „Austerzen“ Gebrauch gemacht wird, auf die gegenseitige Lage der Stimmen und auf die harmonischen Verhältnisse Rücksicht zu nehmen.









In ähnlicher Weise können zweistimmige Imitationssätze vierstimmig gesetzt werden, wie folgendes Beispiel aus der Passio secundum Marcum von Suriano zeigt. (M. Div. IV.)
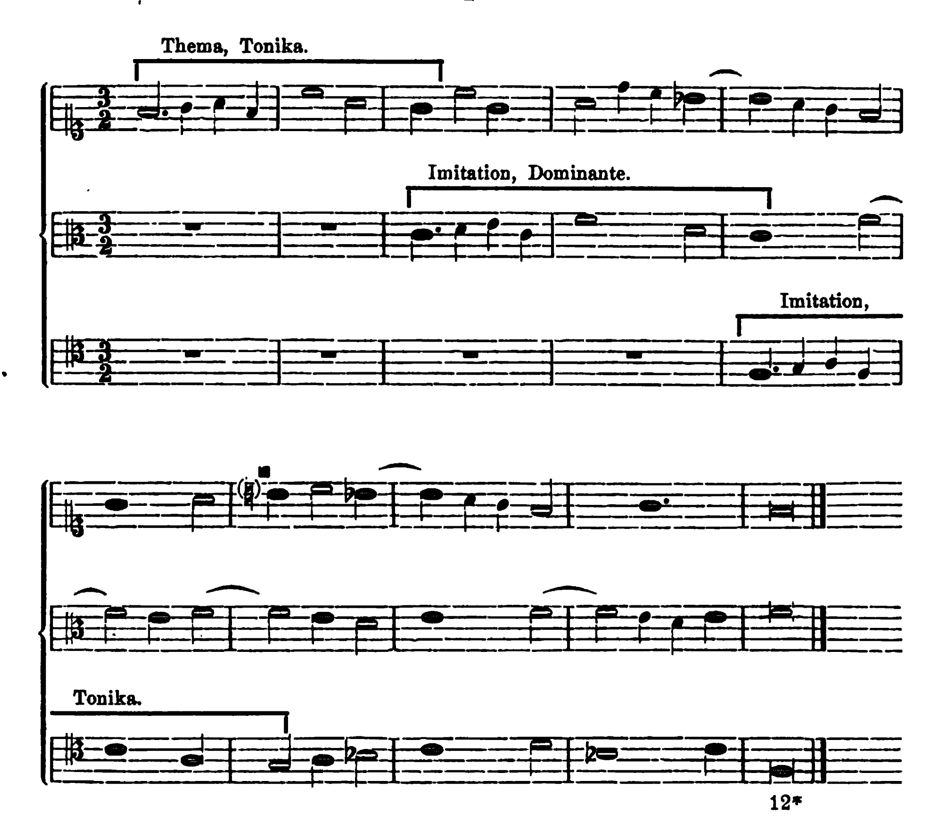
des - cen - - - - - - - - dat, des - cen - - -
des - cen - - - - - - - - dat nunc, des - cen - - -
des - cen - - - - - - - dat nunc de
des - cen - - - - - - - - - dat

- dat nunc de cru - - ce, ut vi - de a - mus et - -
- dat nunc de cru - - ce, ut vi - de a - mus, ut vi - de a - mus -
cru - - - - - - - - - - - ce, ut vi - de a - mus et cre-
nunc de cru - ce, ut vi - de a - mus, ut vi - de a - mus,

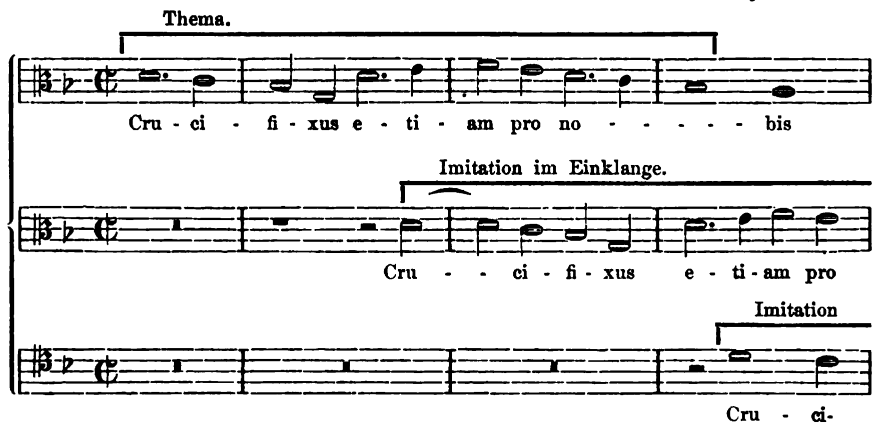
14. Wenn nach Vortrag der Nachahmung durch die zweite Stimme eine dritte das Thema nachahmt, während die beiden ersten kontrapunktieren, so ist der Satz **dreistimmig imitiert.** Der Eintritt der dritten Stimme geschieht am besten auf dem **fehlenden Tone eines Dreiklanges** oder auf einer **dissonierenden Bindung** einer anderen Stimme. (S. Nro. 12.) Bei der tonalen Nachahmung setzt auch die neue Stimme in Tonika oder deren Dominante (Oberquint oder Unterquart) ein.

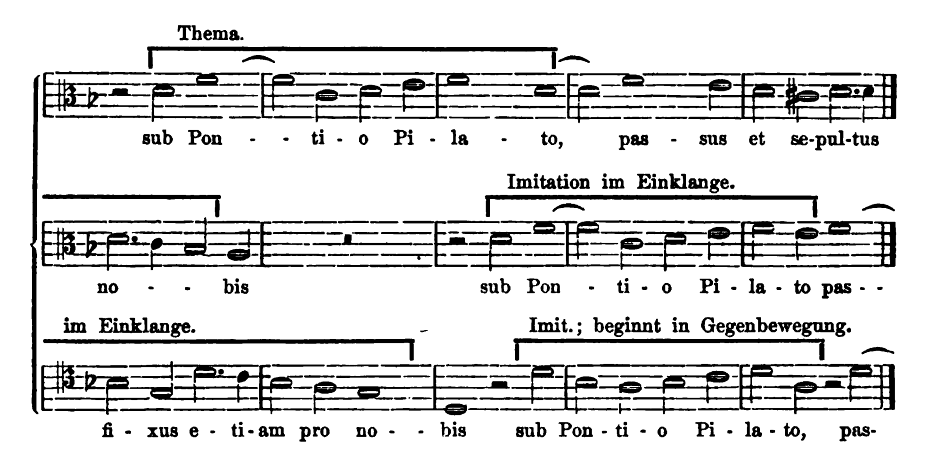
Da das Thema, nachdem es einmal nachgeahmt worden, nicht mehr leicht verkannt werden kann, so darf nach dem Schlusse der ersten Nachahmung und vor dem Anfange der zweiten ein kurzer Zwischensatz gesetzt werden, der sich jedoch über die Länge eines Taktes nicht erstrecken soll. Der tonale Einsatz der zweiten Nachahmung erfordert sehr häufig diese Ausnahme von der strengen Regel. Wohl die meisten dreistimmigen Imitationssätze selbst der besten Komponisten des 16. Jahrhunderts machen Gebrauch von dieser Licenz.

Beispiele.

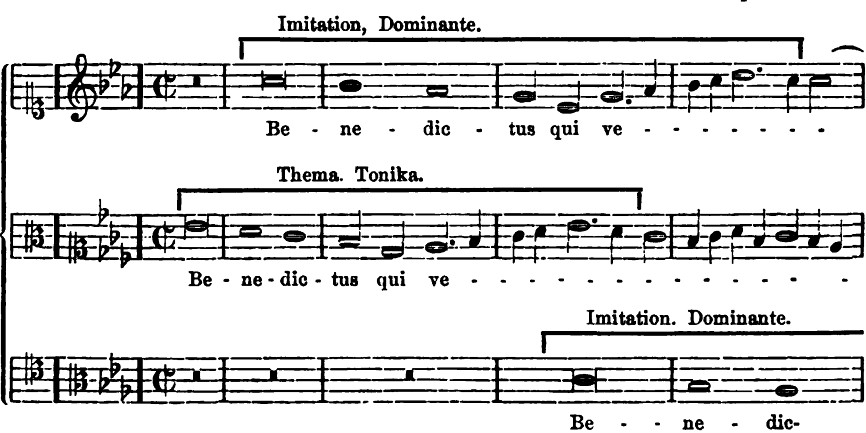


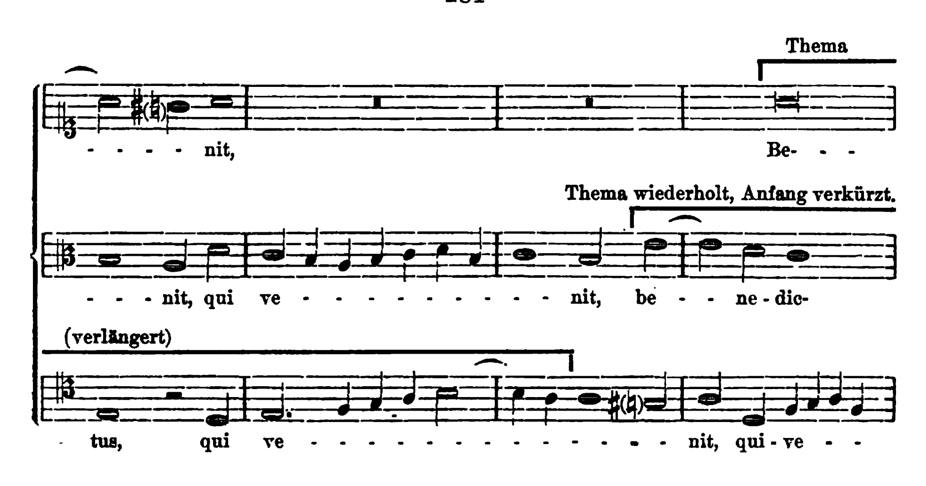
Carolus Luyton: Missa Quolibetica.

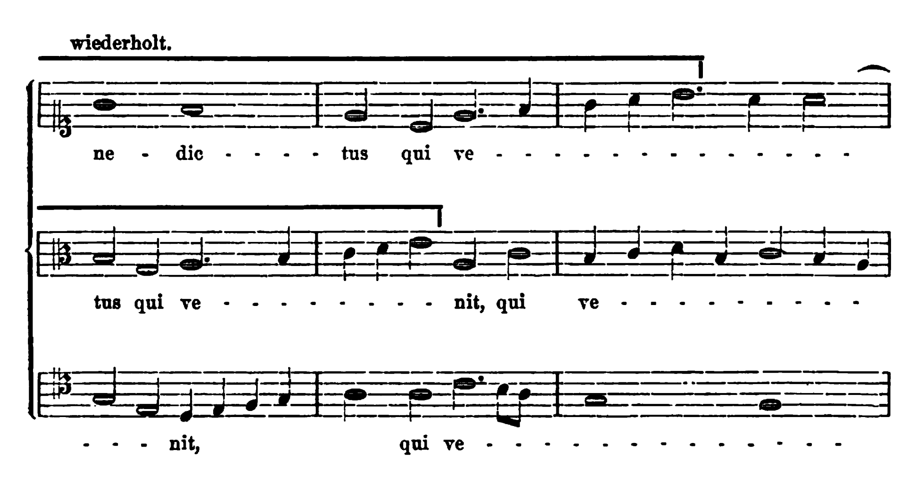


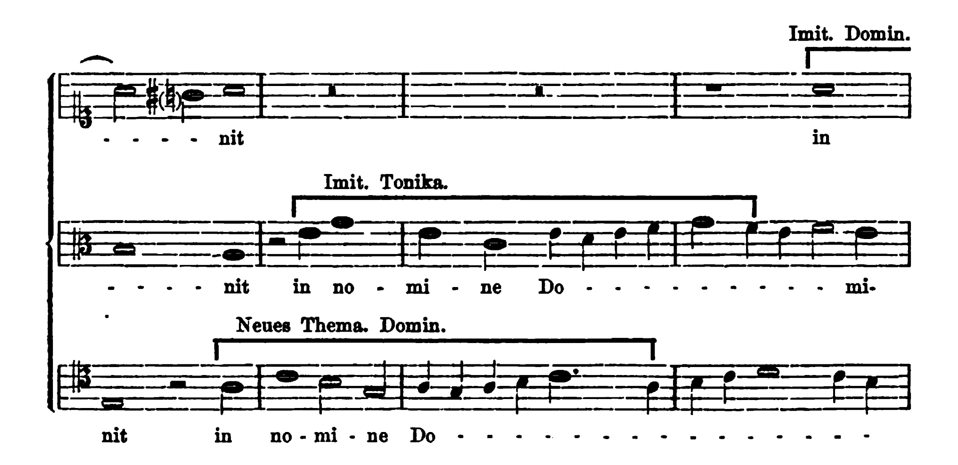


Ludov. da Vittoria: Missa quarti toni.




Thema
- - - - nit,
Be- - -
Thema wiederholt, Anfang verkürzt.
- - - nit, qui ve - - - - - - - - - - - nit, be - - ne - dic-
(verlängert)
tus, qui ve - - - - - - - - - - - - - - nit, qui - ve - -


wiederholt.
ne - dic - - - - tus qui ve - - - - - - - - - - - - - -
tus qui ve - - - - - - - - - - nit, qui ve - - - - - - - - - -
- - - nit, qui ve - - - - - - - - - - - - - -


Imit. Domin.
- - - - nit
in
Imit. Tonika.
- - - - nit in no - mi - ne Do - - - - - - - - - - - mi-
Neues Thema. Domin.
nit in no - mi - ne Do - - - - - - - - - - - - - - - -

Imitat. in Quinte.

no - - mi - ne Do - - - - - - mi - ni, in no - - mi - ne

Die Imitation in Sexten

ni, in no - - mi - ne Do - - - - - - mi - ni, in no - mi - ne

Thema, wiederholt.

- - - - - - mi - ni, in no - - mi - ne Do-

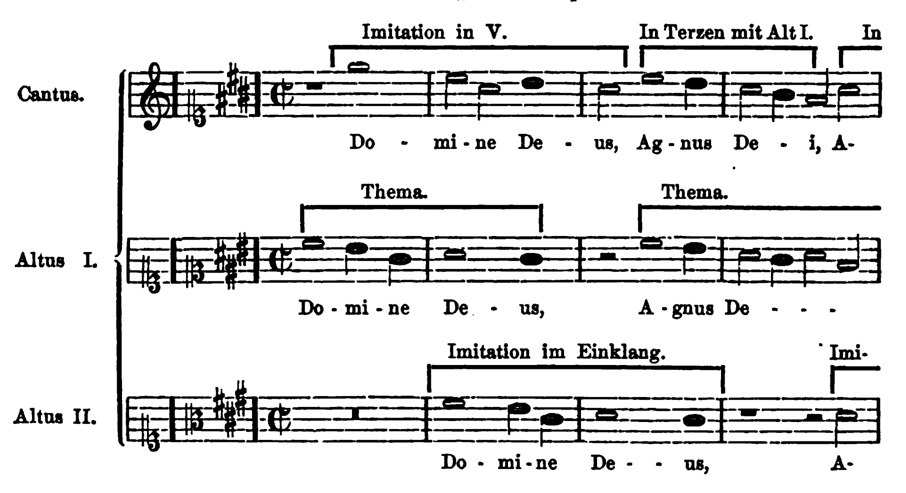
Do - - - - - - - - - - - - - - - - mi - ni.

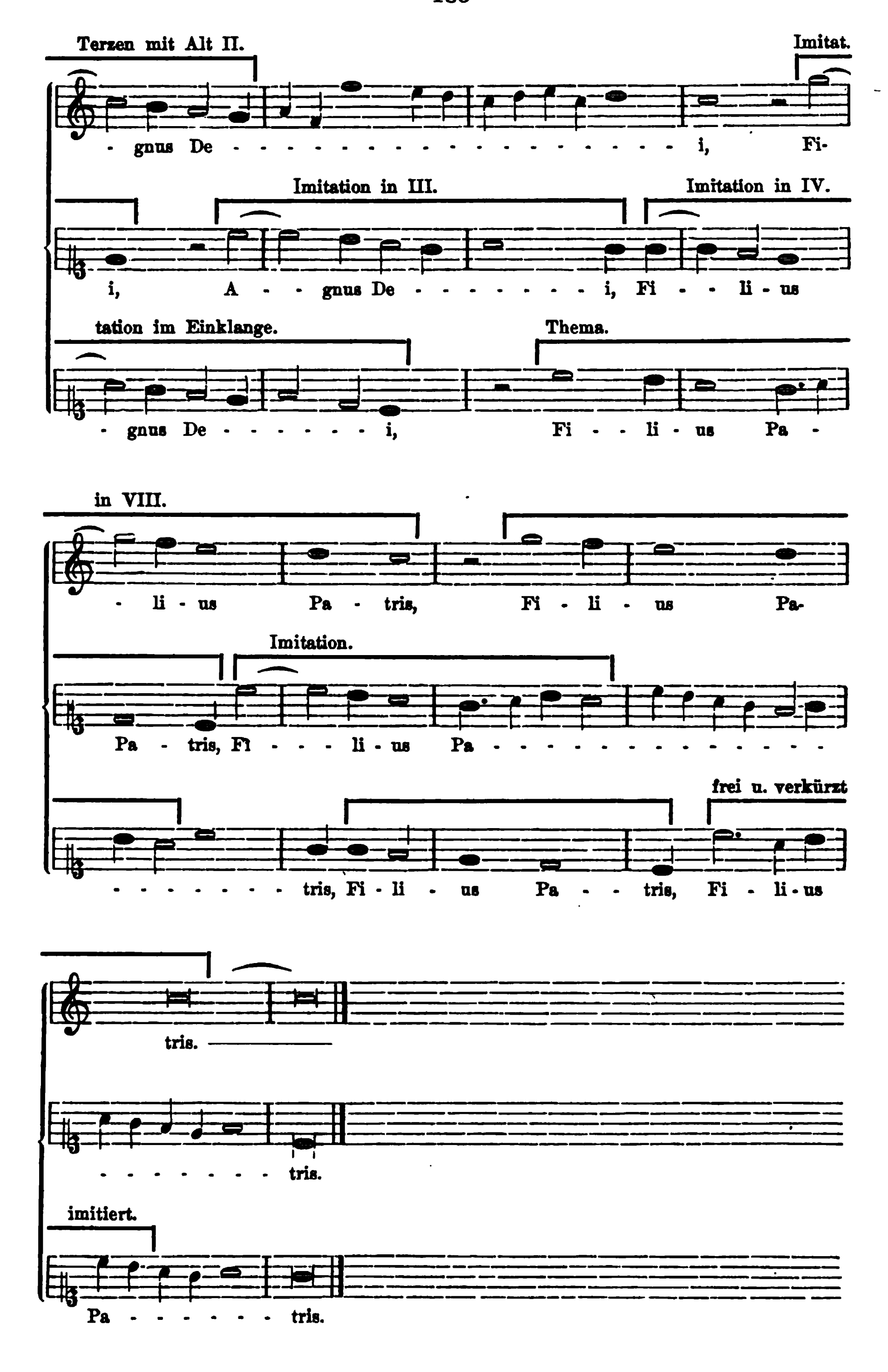
begleitend. (Siehe oben N. 13.)

Do - - - - - - - - - - - - - - - mi - ni.

- - - - - - - - - - - - - - - - - mi - ni.
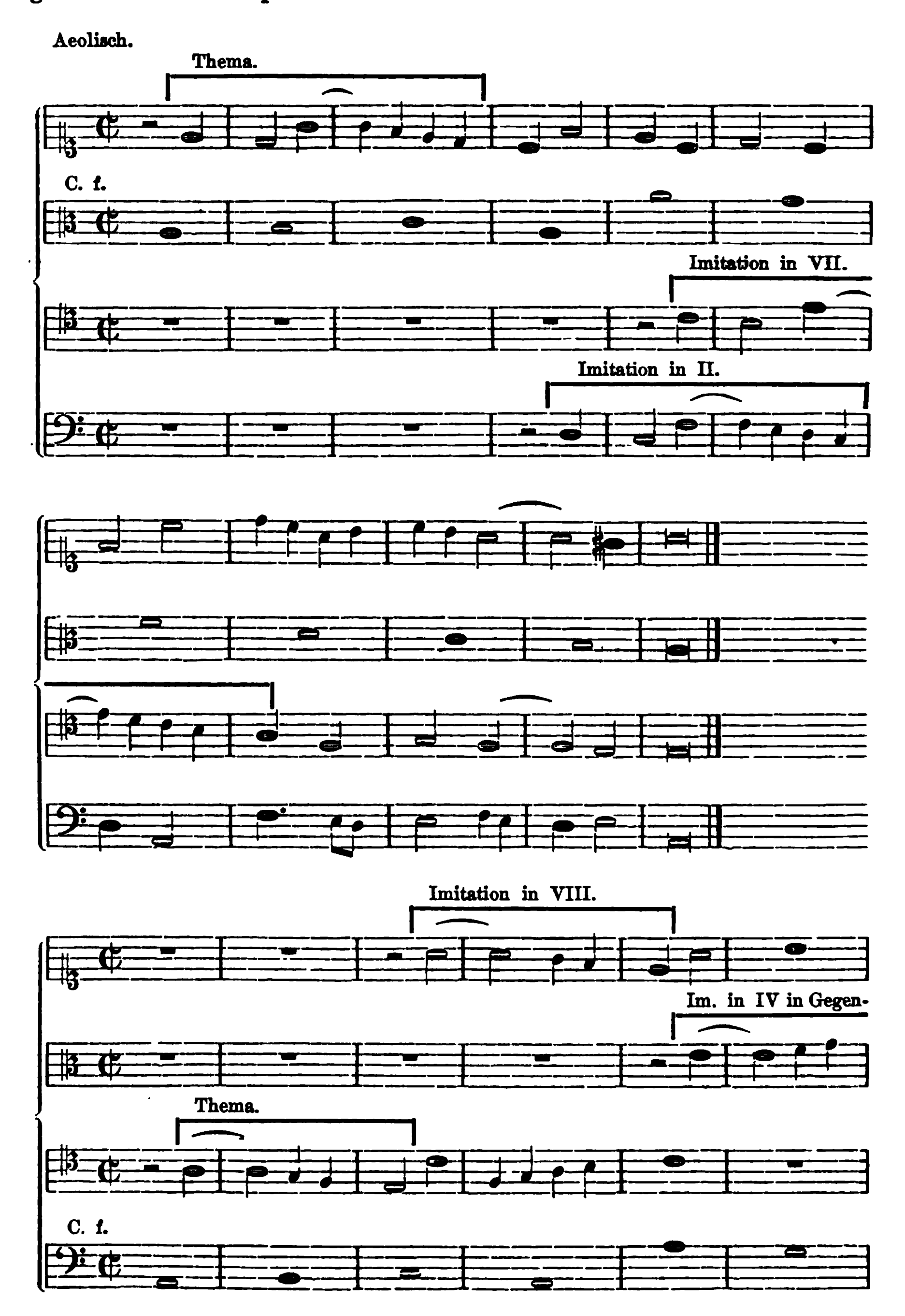
L. DA VITTORIA: Missa „Trahe me post te". Mus. Div. Sel. nov.
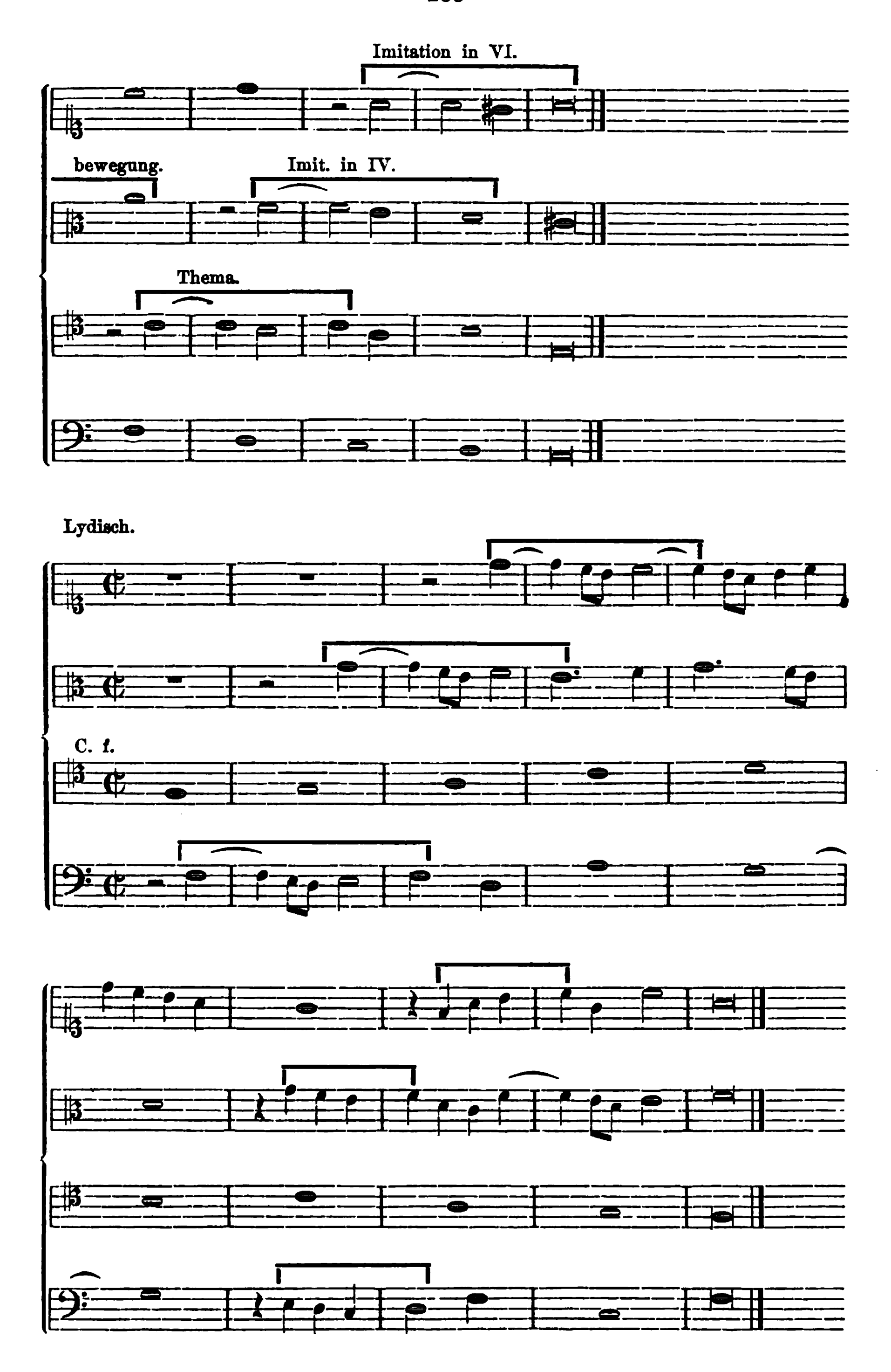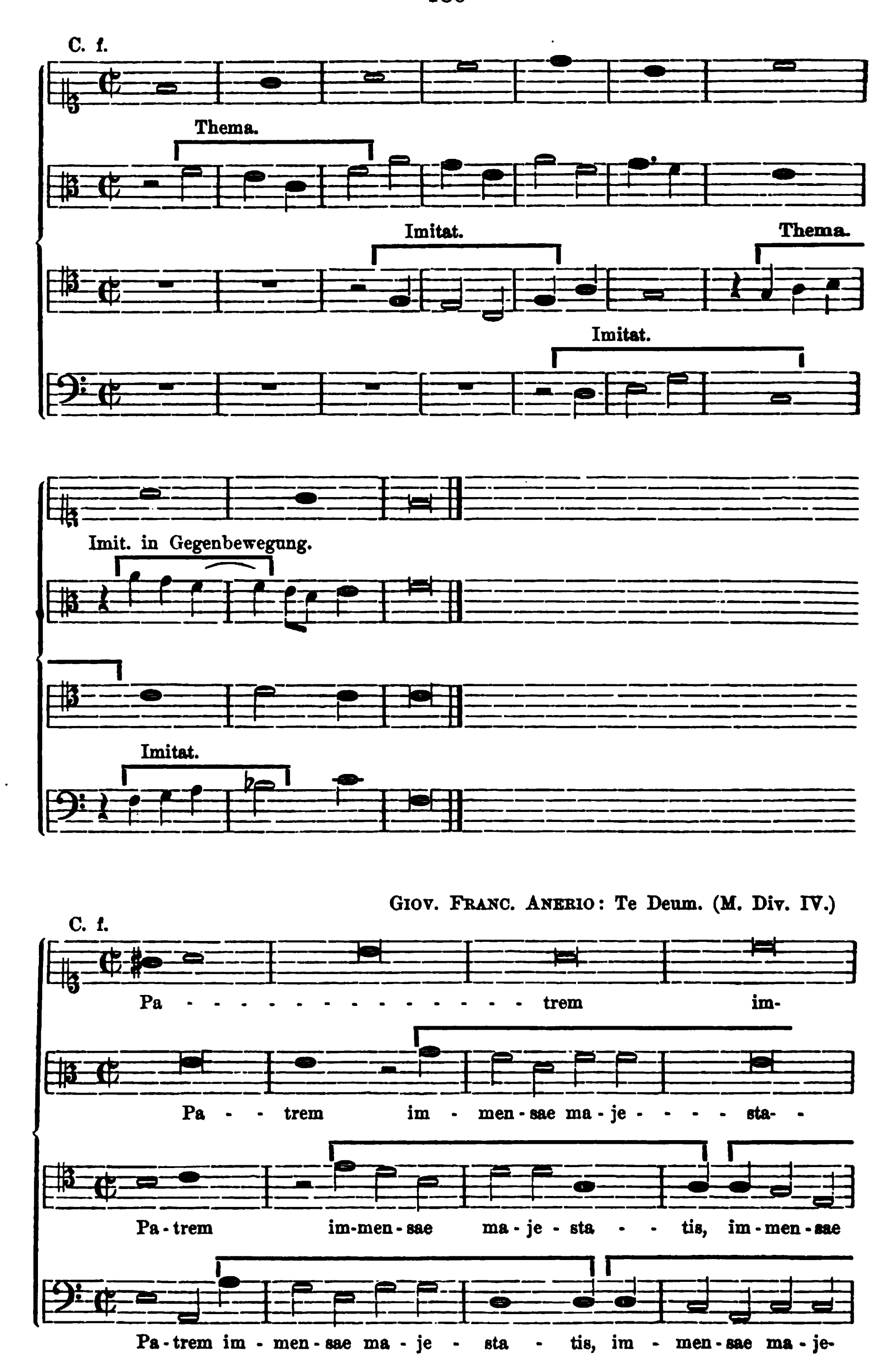




Terzen mit Alt II.
Imitat.
- gnus De - i, Fi-
Imitation in III.
Imitation in IV.
i, A - - gnus De - - - - - - - - - i, Fi - - li - us
tation im Einklange.
Thema.
- gnus De - - - - - - - i, Fi - - li - us Pa -
in VIII.
- li - us Pa - tris, Fi - li - us Pa-
Imitation.
Pa - tris, Fi - - - - li - us Pa - - - - - - - - - - - - - - - - - -
frei u. verkürzt
- - - - - - - - tris, Fi - li - us Pa - - tris, Fi - li - us
tris.
- - - - - - - - - tris.
imitiert.
Pa - - - - - - - tris.

Zu einem Cantus firmus sollen drei sich imitierende Kontrapunkte gesetzt werden. Beispiele:




Imitation in VI.
bewegung.
Imit. in IV.
Thema.
Lydisch.
C. f.


C. f.
Thema.
Imitat.
Thema.
Imitat.
Imit. in Gegenbewegung.
Imitat.
GIOV. FRANC. ANERIO: Te Deum. (M. Div. IV.)
C. f.
Pa - - - - - - - - - - - - - - trem im-
Pa - - trem im - men-sae ma-je - - - - sta- -
Pa-trem im-men-sae ma-je-sta - - tis, im-men-sae
Pa-trem im - men-sae ma - je - sta - tis, im - men-sae ma-je-

men - - - - - - sae ma - - - - - - je - - - sta-

verlängert

tis, im - men - - sae ma-

ma - je - sta - - tis, im - men - sae ma - je - sta - - - - - - - tis, ma-

sta - - tis, im - men - sae ma - je - sta - tis, ma - - - - - -

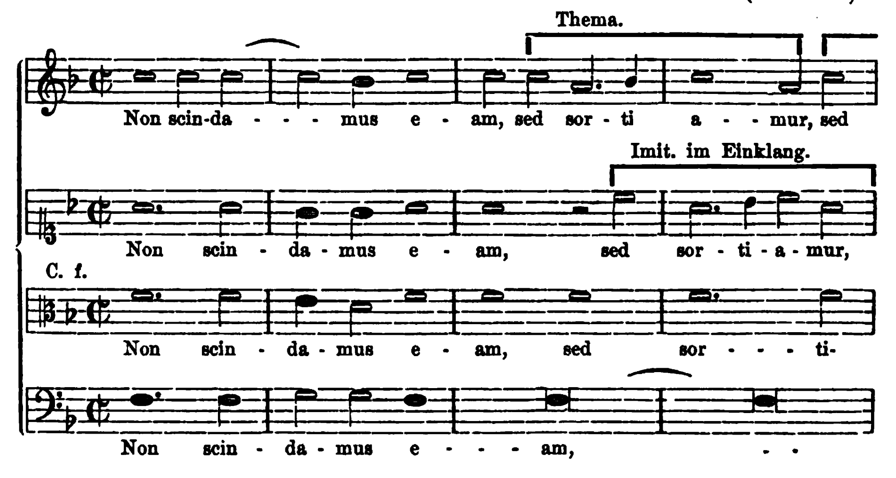
- - - tis.

- je - sta - tis.

- je - sta - tis.

- je - sta - tis.

Franc. Soriano: Passio D. N. J. Ch. sec. Joannem. (M. D. IV.)



Thema.

sor - ti - a - - mur de il - - la, cu - - - - - - - - - - - jus

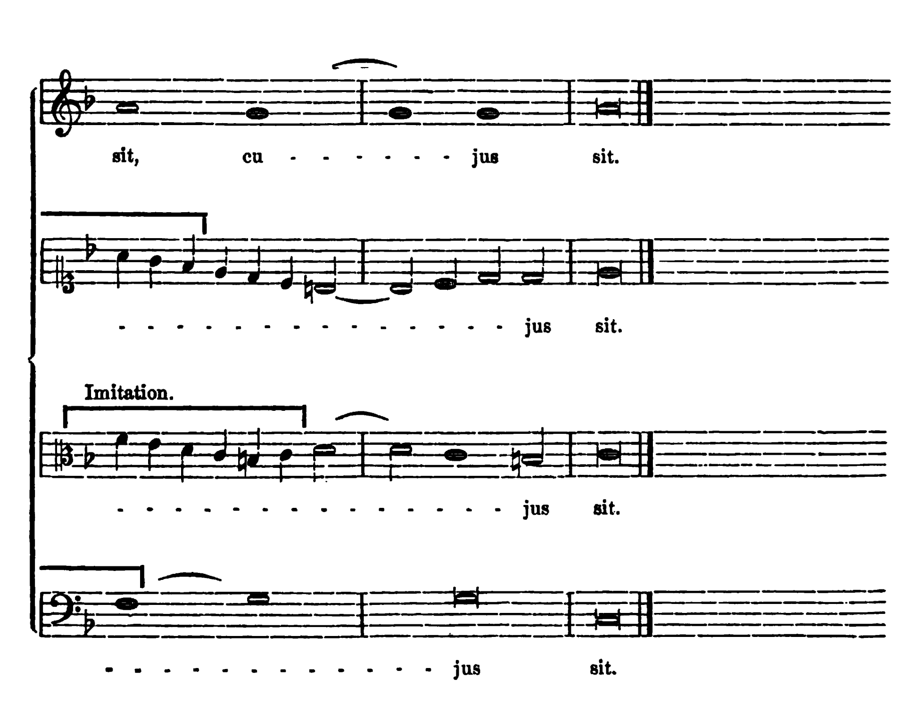
Imit.

sed sor - ti a - mur de il - - la, cu - jus sit, cu -

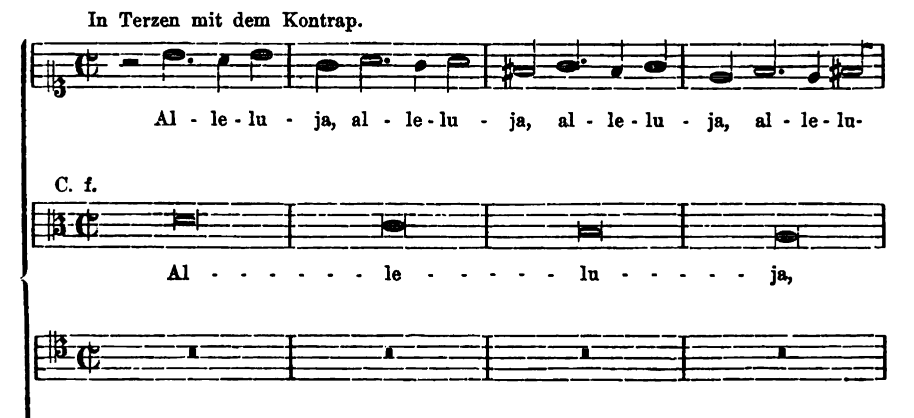
a - mur de il - - - - - la, cu - - - - - -

Imit. in V. Imit.

sed sor - ti - a - mur de il - la, cu - - -



LUCA MARENZIO. (M. Div. II.)



Kontrapunkt und Motiv für das folgende Alleluja.

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu-

Nachahmung. Sequenzen. *)

ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu-

Thema.

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja,

In Terzen mit dem Thema. Sequenzen.

Al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al-

C. f.

ja, al - - - - - - le - - - - - - lu - - - - - - - ja,

*) Sequenz heisst jede Fortsetzung eines melodischen (oder harmonischen) oder melodisch-harmonischen Motives, einer festen, sich wiederholenden Form.

In Terzen mit der Nachahmung.

Sequenzen.

ja, al-le-lu-ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - ja.

C. f.

al - - - - le - - - - - - lu - - - - - - ja.

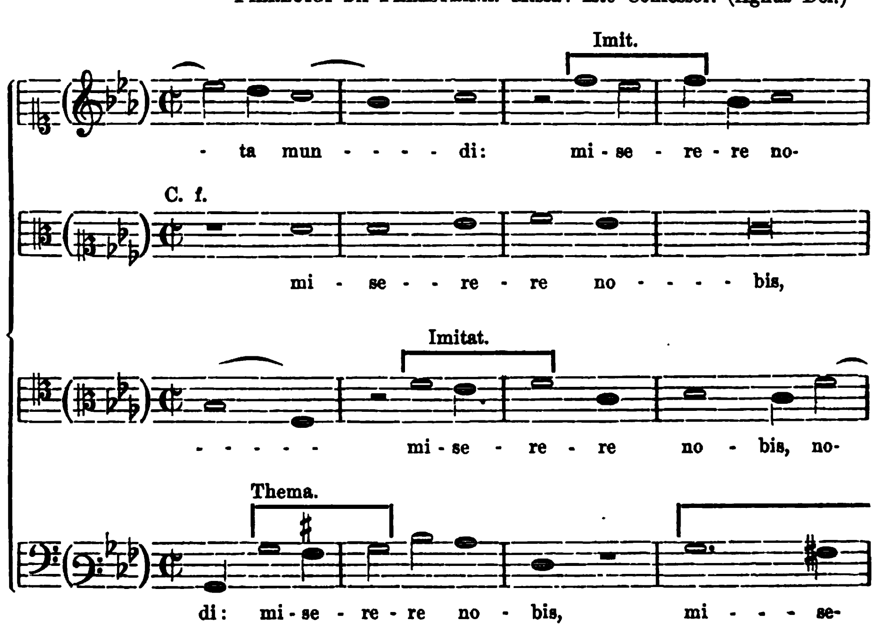
Thema. verlängert.

- le-lu-ja, al - le-lu-ja, al - le-lu-ja, al - - le - lu - - - ja.

Nachahmung. Sequenzen.

al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - ja.

Pierluigi da Palestrina. Missa: Iste Confessor. (Agnus Dei.)



C. f.

bis, mi - se - re - re no - bis, mi-

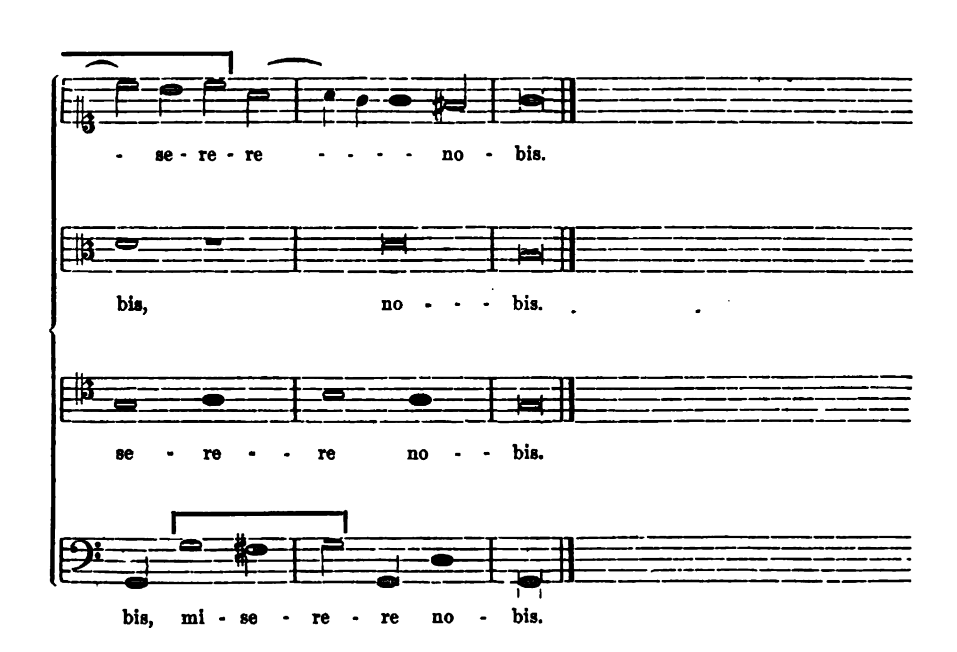
mi - se - re - re no - bis, mi - se - re - re no - - - - - - -

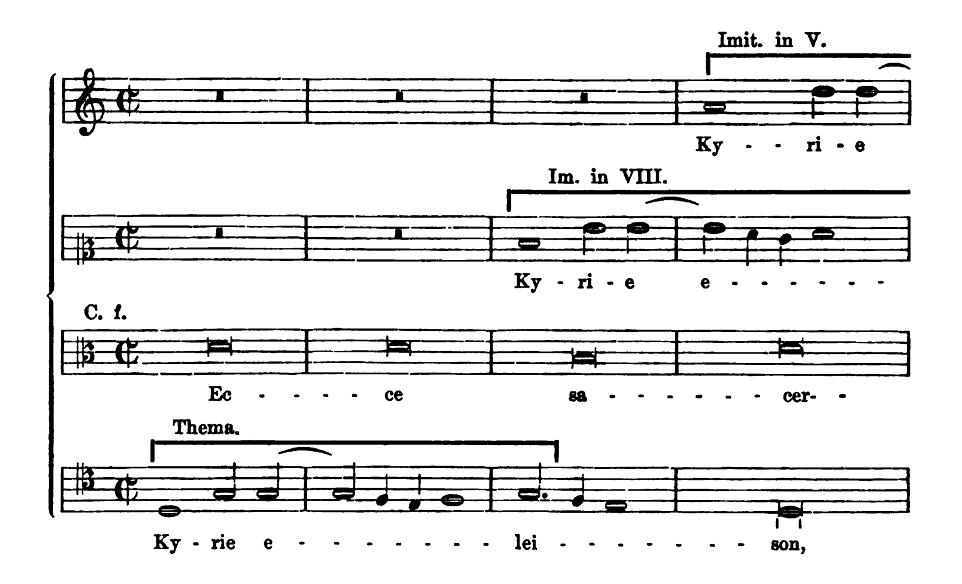
Thema.

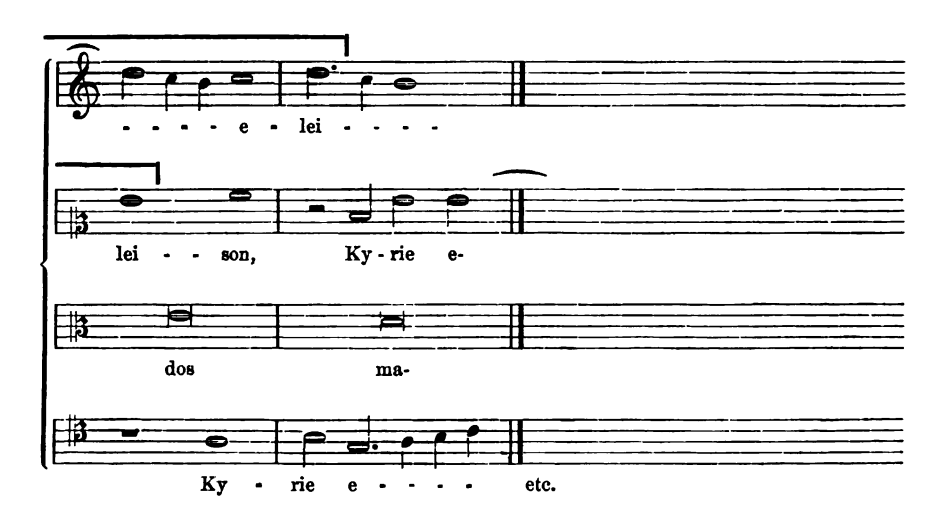
C. f.

- - - bis, mi - se - re - re no - bis, mi-

re - re no - bis, mi - se - re - re no-
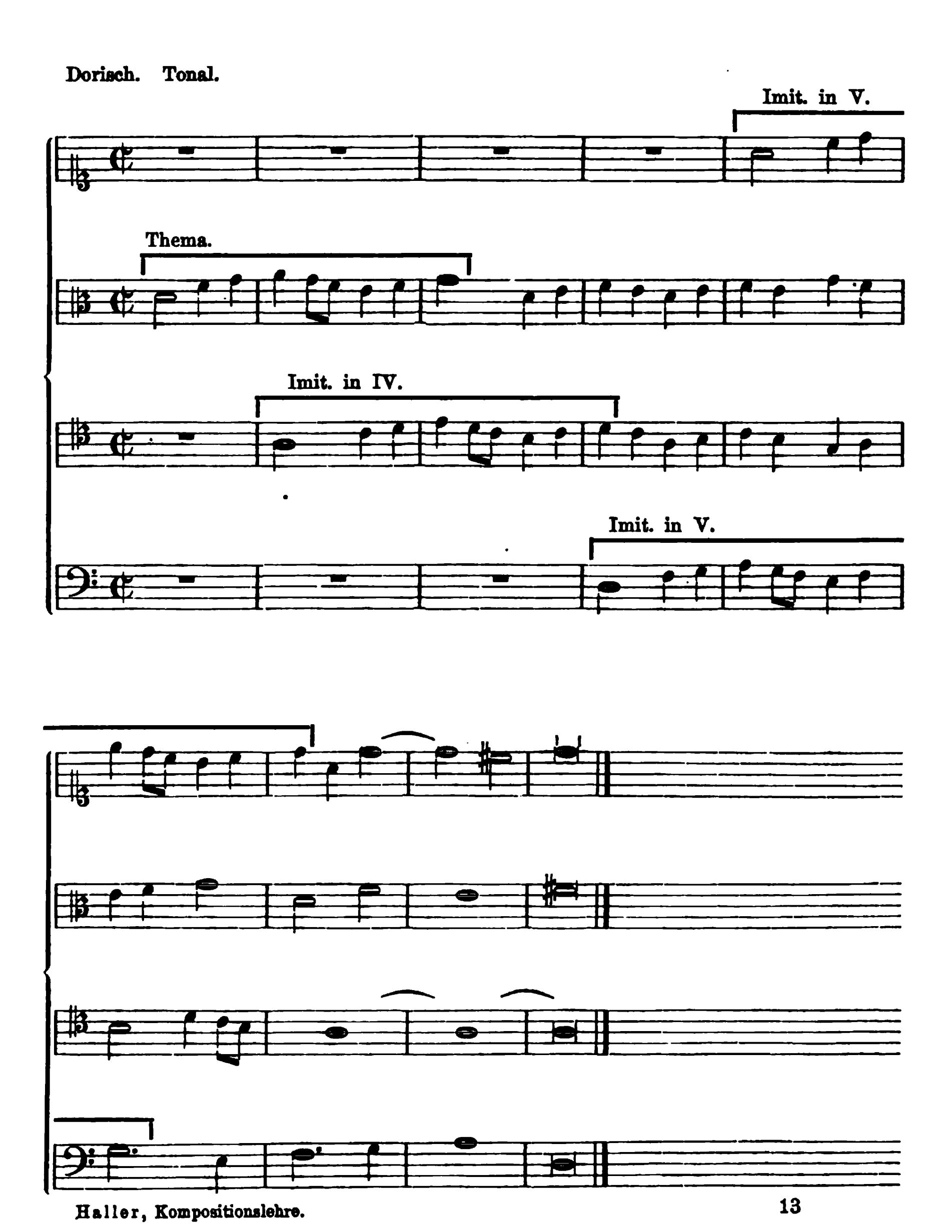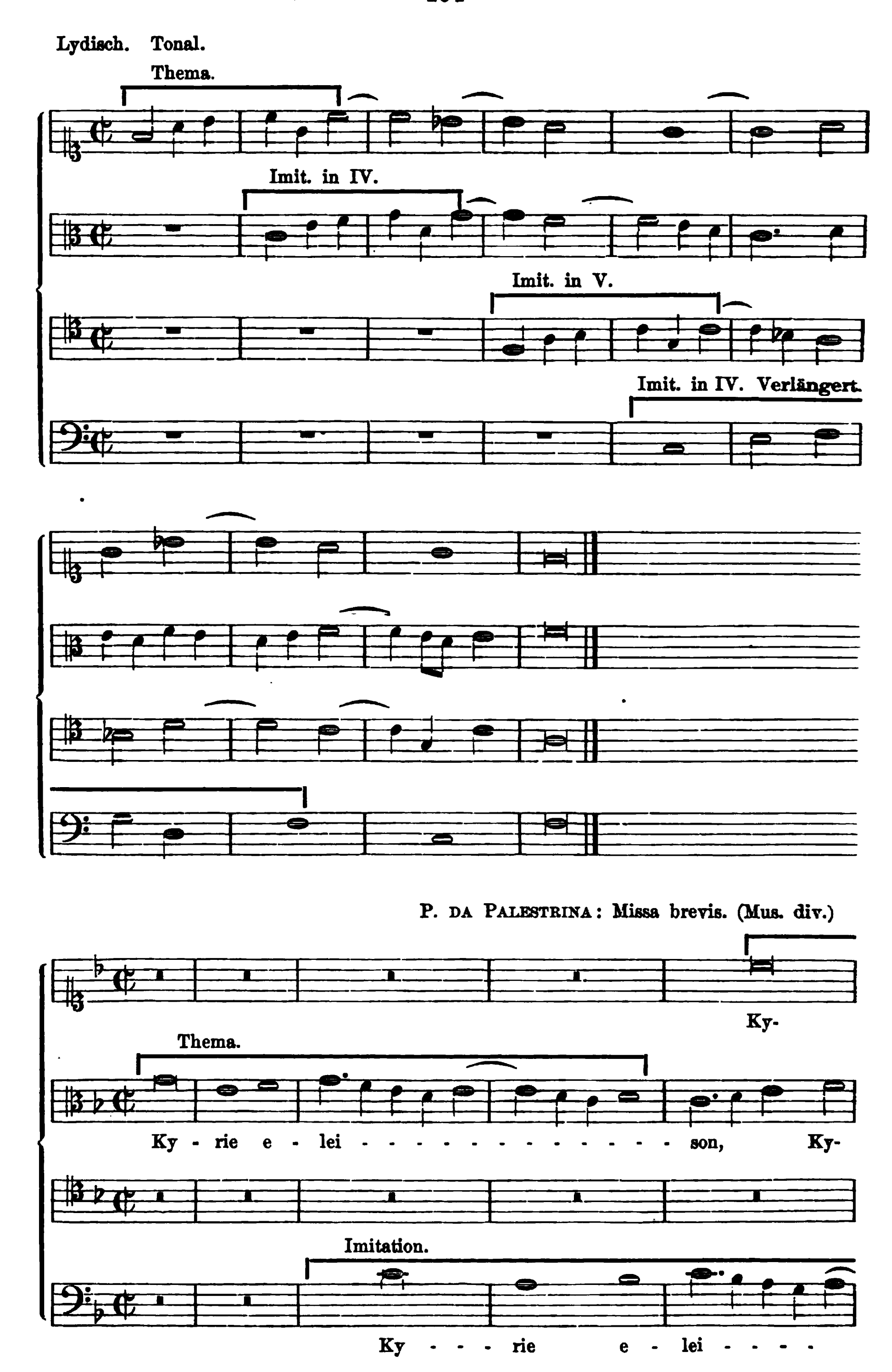






15. Die **vierstimmige** Imitation wird nach denselben Regeln gebildet, wie die zwei- und dreistimmige. Auch hier dürfen vor dem Eintritte der dritten oder vierten nachahmenden Stimme einige dem Thema nicht angehörende Zwischennoten eingeschaltet werden, um der neuen Stimme einen wirksamen Einsatz zu ermöglichen. In ausgeführteren Imitationen, d. h. in solchen, in welchen ein Thema von jeder Stimme öfter vorgeführt wird, ist es durchaus nicht nötig, dass die sämtlichen Stimmen fortwährend thätig

sind: Viel mehr Interesse erregt der schöne Wechsel der Stimmenzahl, das geschickte Ab- und wirkungsvolle Auftreten des Themas in den Stimmen, der eifervolle Dialog derselben über den aufgeworfenen Gedanken (Thema) und die Zunahme der Vollstimmigkeit gegen den Schluss zu einer vollständigen Einigung in der Kadenz.



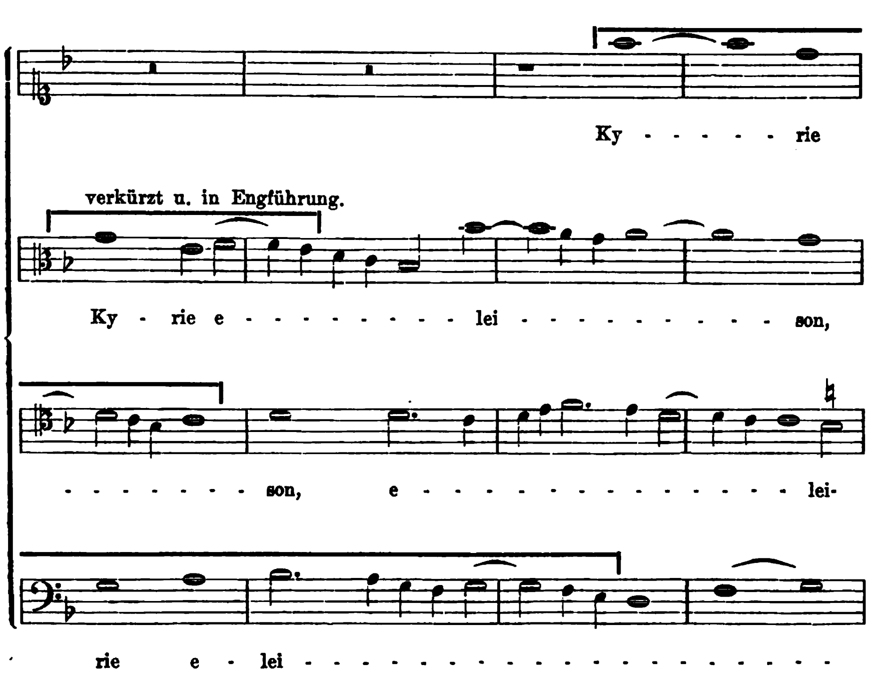

Lydisch. Tonal.
Thema.
Imit. in IV.
Imit. in V.
Imit. in IV. Verlängert.
P. DA PALESTRINA: Missa brevis. (Mus. div.)
Ky-
Thema.
Ky - rie e - lei - - - - - - - - - - - - - son, Ky-
Imitation.
Ky - - - rie e - lei - - - -

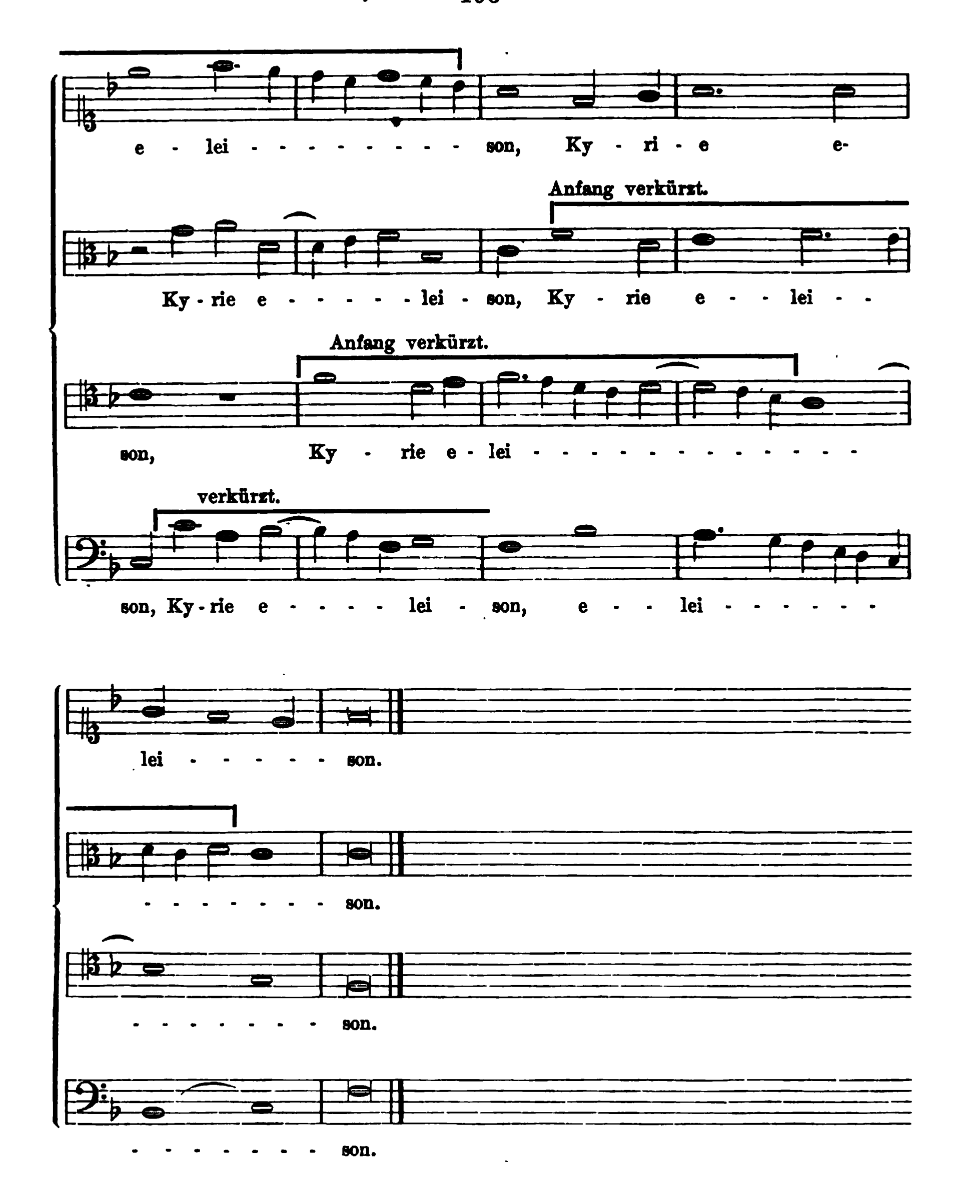
rie e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - - - son,

rie e - - - lei - - - - - - - - - - - - - - - son,

Ky - - - rie e - lei - - - - -

- - - - - - - - - - son. Ky-
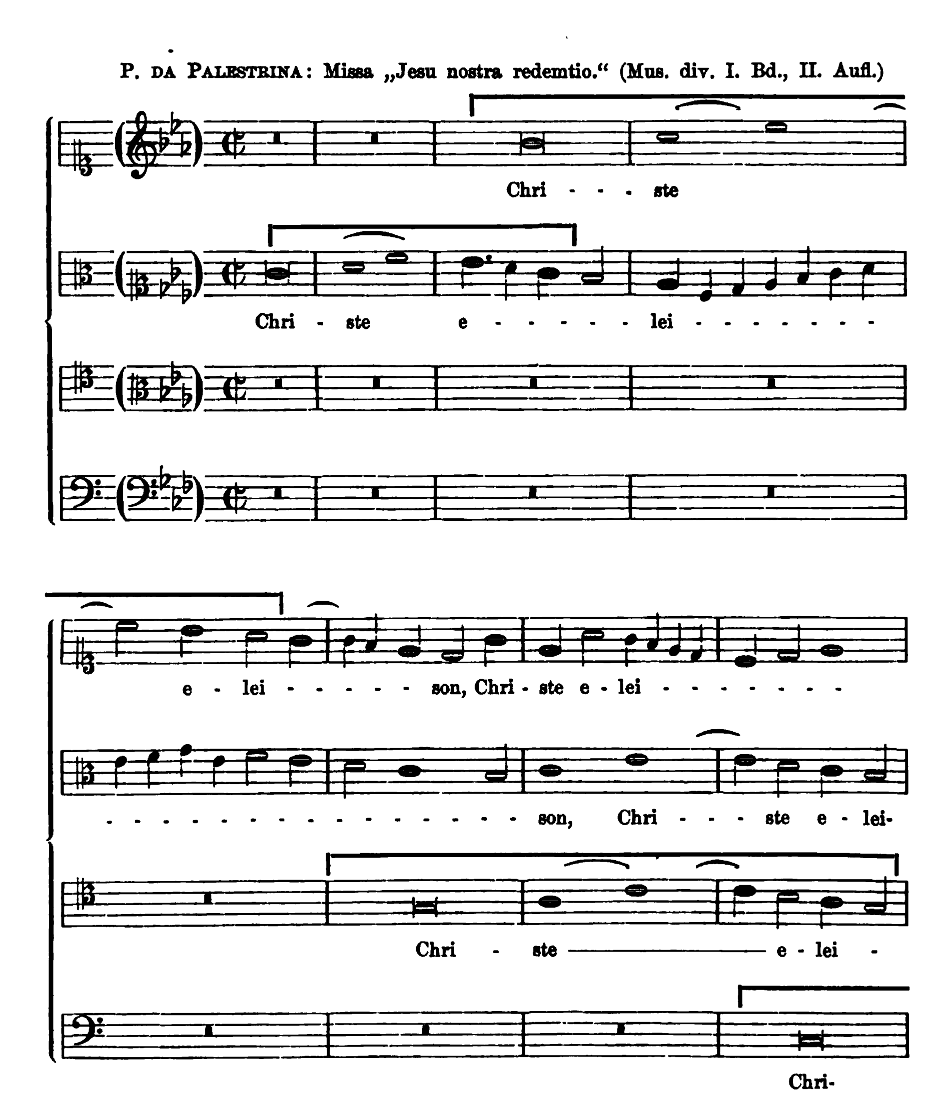




Dieses Kyrie ist jonisch, transponiert in die Oberquart; Tonika ist daher f = fa. Der Anfang geschieht hier aber auf g = sol, also weder auf Tonika, noch auf Dominante; der Bass imitiert das Thema auf der Dominante, ebenso der Sopran, und erst der Tenor setzt im siebenten Takte auf der Tonika ein. Über die Tonart selbst jedoch kann man hier nach dem Eintritte des Basses nicht mehr im Zweifel sein. — Übrigens ist es

bei den Komponisten des 15. und 16. Jahrhunderts sehr häufig der Fall, dass der Anfang eines Gesangstückes die Tonart nicht sofort erkennen lässt. Der Grund davon ist wohl darin gelegen, dass man die ersten Imitationen genau oder streng setzen wollte ohne ein ♯ oder ♭ zu Hilfe zu nehmen, dass man also für den Anfang der realen Imitation den Vorzug vor der tonalen gab, wenn das Thema tonal nicht streng beantwortet werden konnte; auch das Thema dieses Kyrie lässt eine tonal strenge Imitation nicht zu; daher der Anfang in realer Nachahmung, auf welche aber im Verlaufe des Stückes keine Rücksicht mehr genommen wird.

P. DA PALESTRINA: Missa „Jesu nostra redemtio." (Mus. div. I. Bd., II. Aufl.)



verkürzt.

- son, - - - - Chri-ste - - - - - e - - -

verkürzt. verkürzt.

son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

frei in Gegenbewegung.

- - - - - - - son, Chri-ste e - lei - - - -

ste —— e - lei - - - - - - - - - - - - son,

- son,

ver-

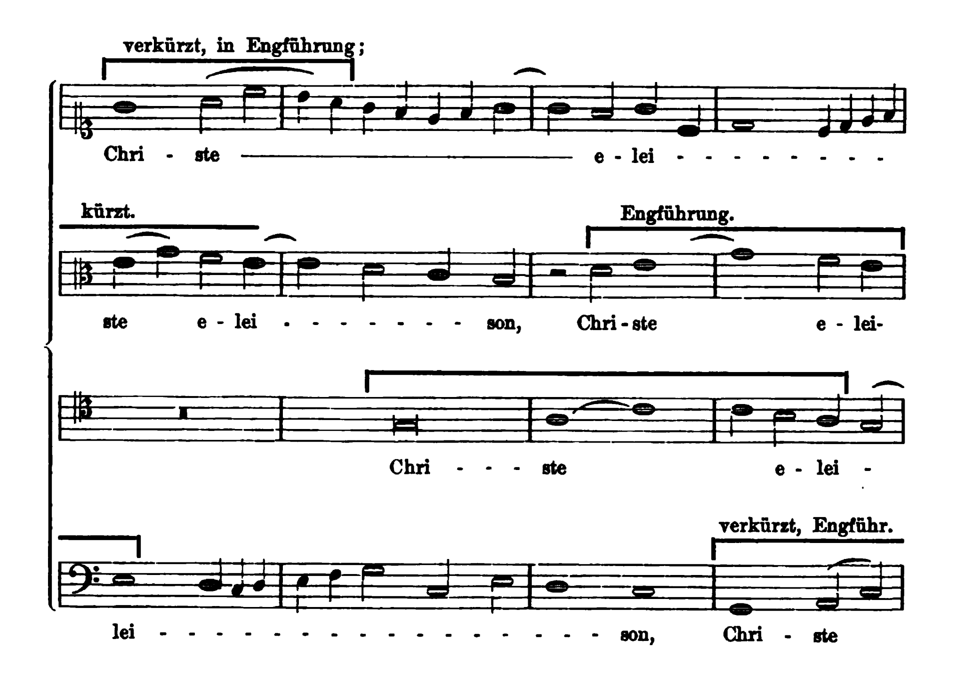
- - - - e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - son, Chri-

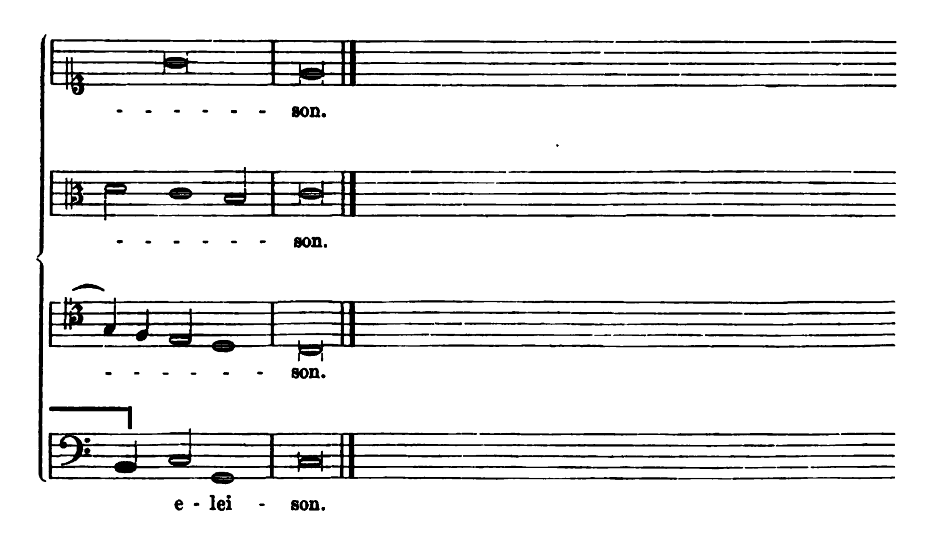
verkürzt.

son, Chri - ste e - lei - - - - - - - - - son,

verkürzt.

Chri - ste e-





Die Tonart dieser Messe, über den Hymnus „Jesu nostra redemptio", oder „Salutis humanae sator" komponiert, ist die hypophrygische. Das Christe eleison hält das Motiv des zweiten Verses mit geringer Abweichung fest:

verkürzt.

- son, - - - - Chri-ste - - - - - e - - -

verkürzt. verkürzt.

son, Chri - ste e - lei - son, Chri - ste

frei in Gegenbewegung.

- - - - - - son, Chri-ste e - lei - - - -

ste e - lei - - - - - - - - - - - son,

- son,

ver-

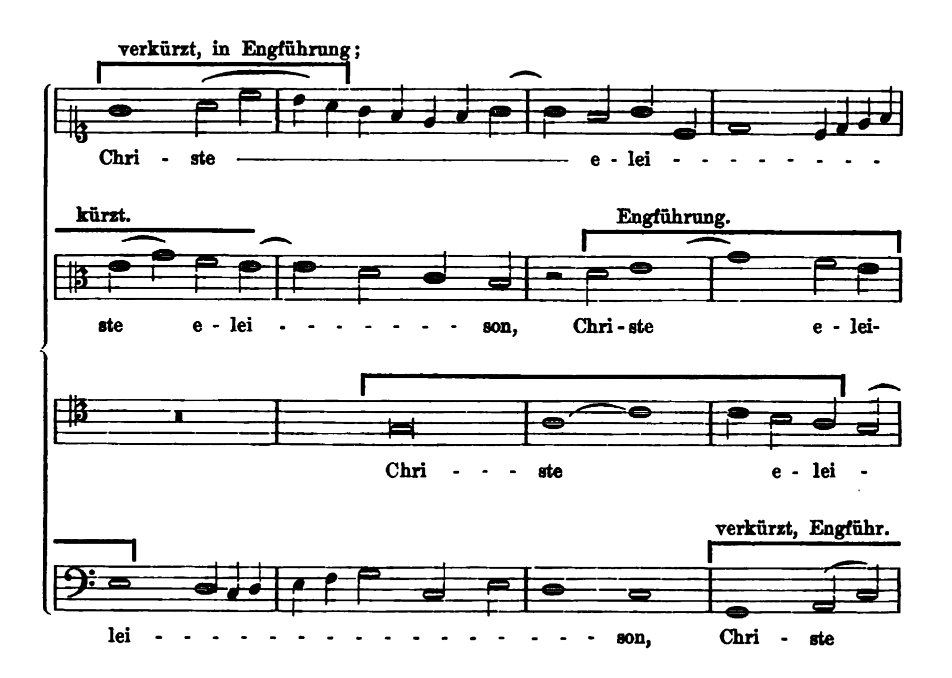
- - - - e - lei - - - - - - - - - - - - - - - - son, Chri-

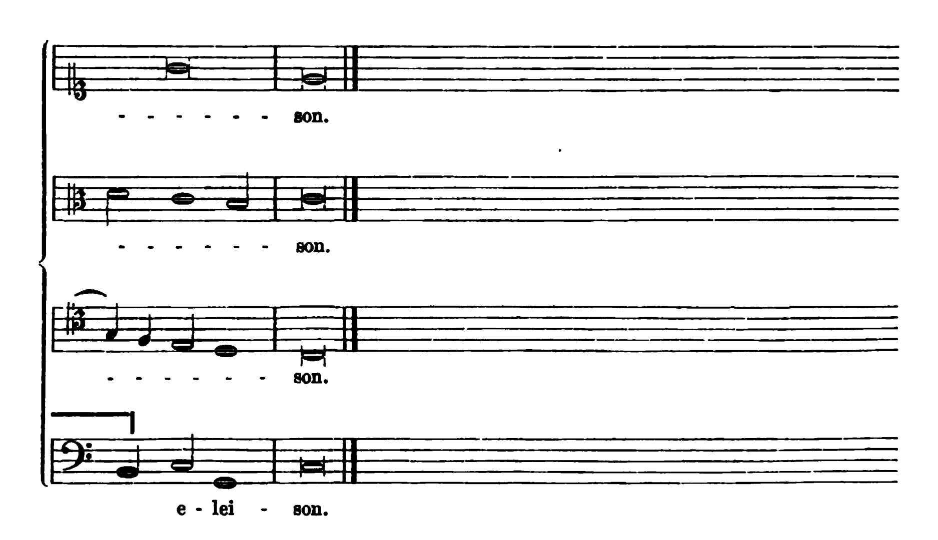
verkürzt.

son, Chri - ste e - lei - - - - - - - - - - son,

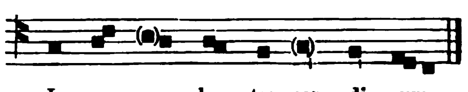
verkürzt.

Chri - ste e-



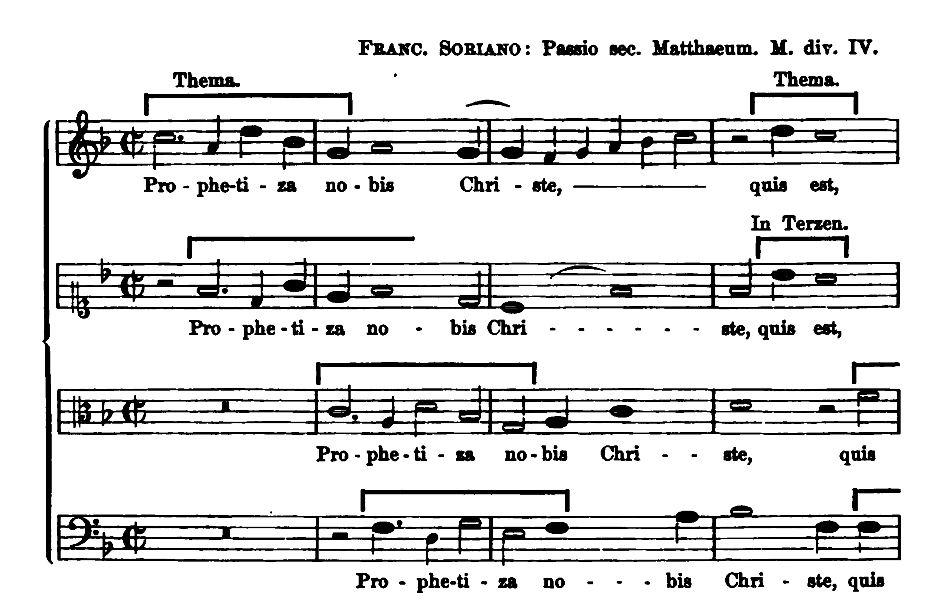


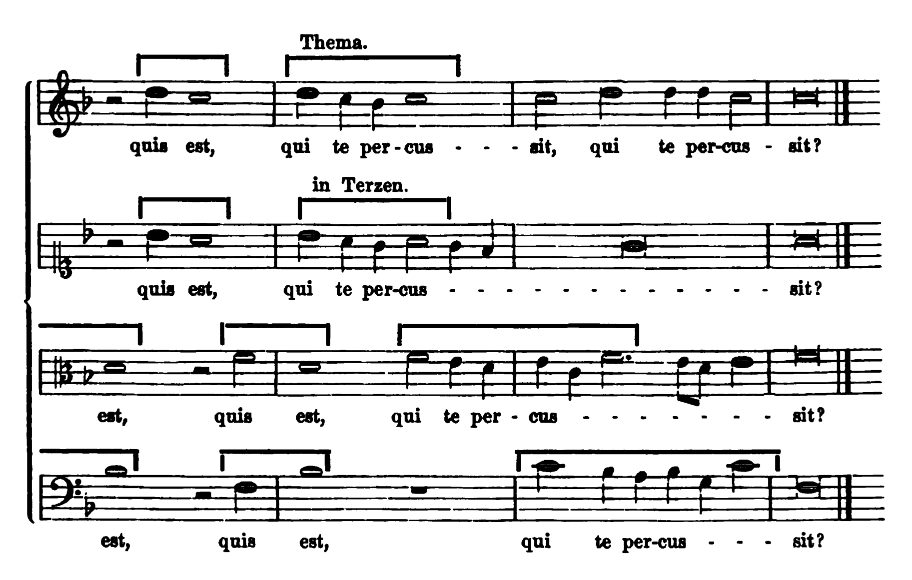
Die Tonart dieser Messe, über den Hymnus „Jesu nostra redemptio", oder „Salutis humanae sator" komponiert, ist die hypophrygische. Das Christe eleison hält das Motiv des zweiten Verses mit geringer Abweichung fest:



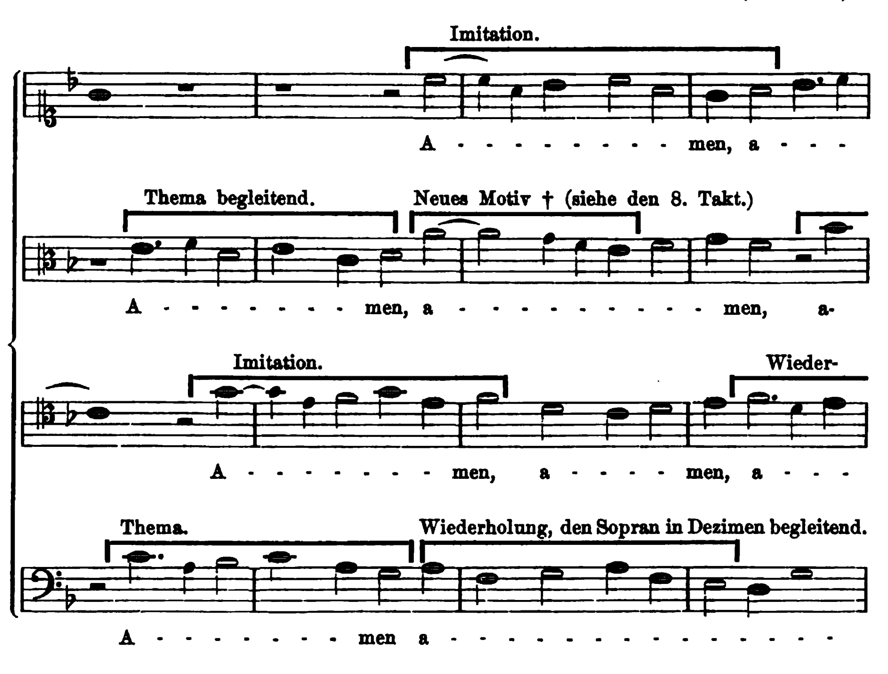
Wie nun diese Melodie an sich jonisch ist, so auch das Christe; das vorhergehende und nachfolgende Kyrie aber, wie alle Hauptkadenzen der Messe, gehören wieder der Haupttonart an.

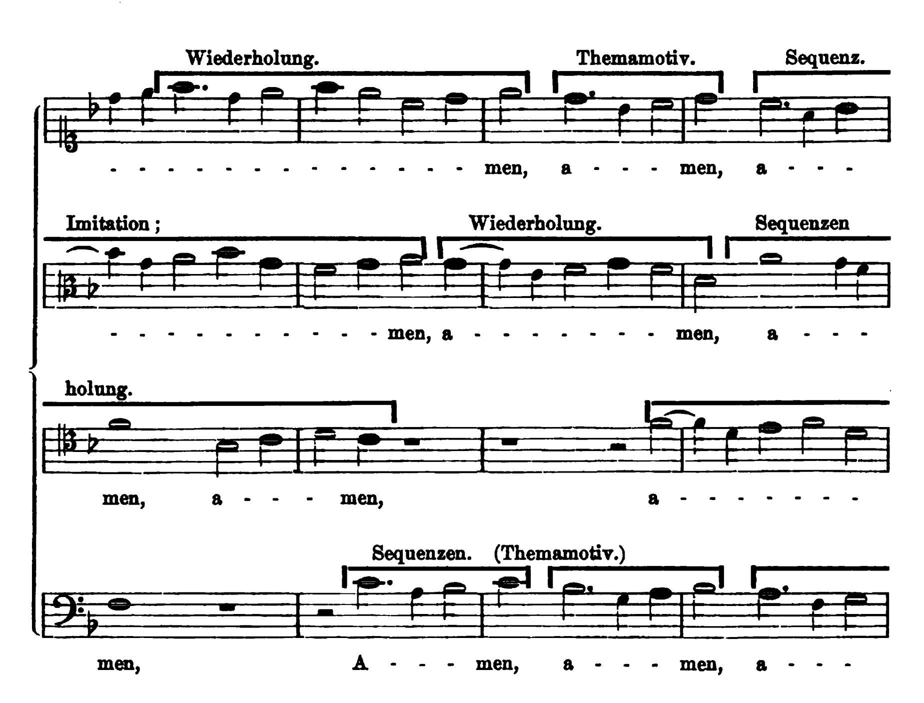
FRANC. SORIANO: Passio sec. Matthaeum. M. div. IV.

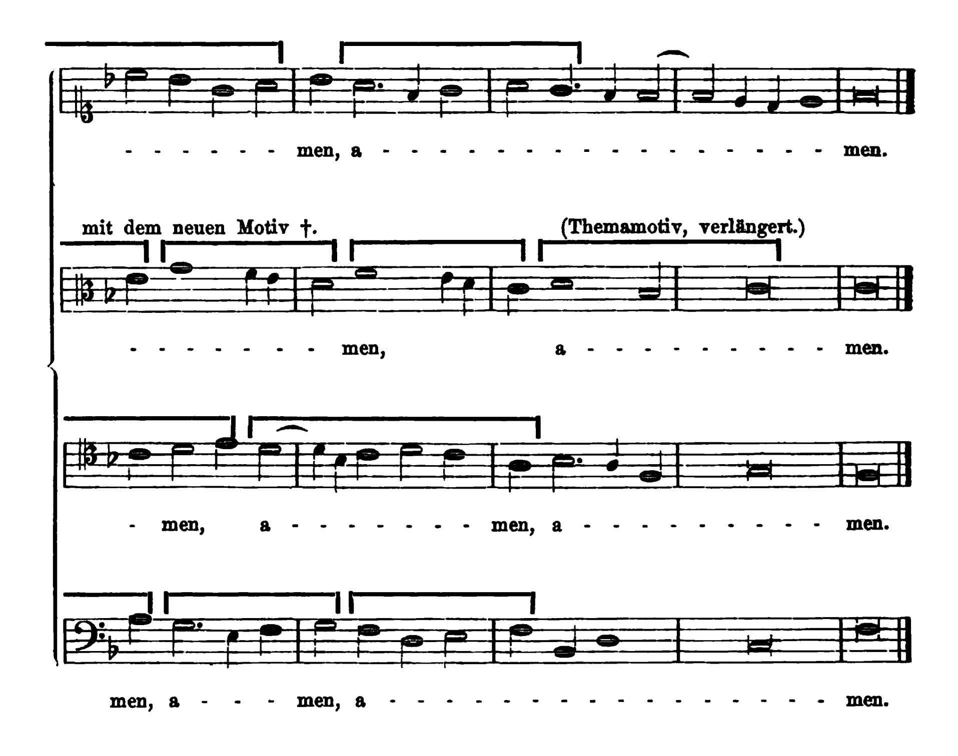




P. da Palestrina: Missa brevis. (M. div. I.)







† Eine Melodie von nur wenigen Tönen, welche als Grundstoff zu einer weiteren Tonfolge dient, heisst Motiv. Häufig werden Motive aus einem längern Thema entnommen und wieder thematisch oder, wie oben, als Sequenzen behandelt. Wir nennen sie Themamotive.

Das Thema dieses Satzes ist das verkürzte und verkleinerte Hauptthema der Messe, wie ein Vergleich mit dem oben gegebenen Kyrie zeigt. Die Imitationen des Themas steigern den Gesang von selbst in grosser Lebhaftigkeit bis zum 6. Takt; von da beginnt durch die Sequenzen die allmähliche Rückkehr zur beschaulichen Ruhe. Die treibende Kraft der Imitation zeigt sich hier in der wirkungsvollsten Weise. „Die vollendetsten Muster dieser Art im Kunststil (nämlich der Imitation) des strengen Satzes bieten die Werke PALESTRINA's, die in kunstvoller und doch zwangloser Verschlingung der Stimmen, in vollkommener Durchsichtigkeit des Gewebes bei grösster Manigfaltigkeit der Kombination, von keinem der nachfolgenden Meister erreicht oder gar übertroffen worden sind." (BUSSLER: Der strenge Satz, pg. 115.) — Von Freiheiten, welche der die Form unumschränkt beherrschende Meister sich erlaubt, welche aber dem Schüler aus pädagogischer

Notwendigkeit nur in Ausnahmsfällen gestattet sind, sei hier das öftere Eintreten des Themas ohne vorhergehende Pause erwähnt. Die Wirkung der Nachahmung aber wird erreicht durch die Atmung vor dem Einsatz, und da der Einsatz immer auf schlechter Zeit geschieht, wird auch das rhythmische Verhältnis über die gewöhnliche Taktbetonung gehoben. Das zweite Amen des Cantus lässt nicht einmal eine Atmung vor der Wiederholung der Nachahmung zu; und doch kommt gerade hier die Imitation zum vollen Ausdruck, und wird die ganze Melodie durch die zur Imitation auf der höchsten Stufe dieses Satzes aufsteigende Skala unvergleichlich schön.
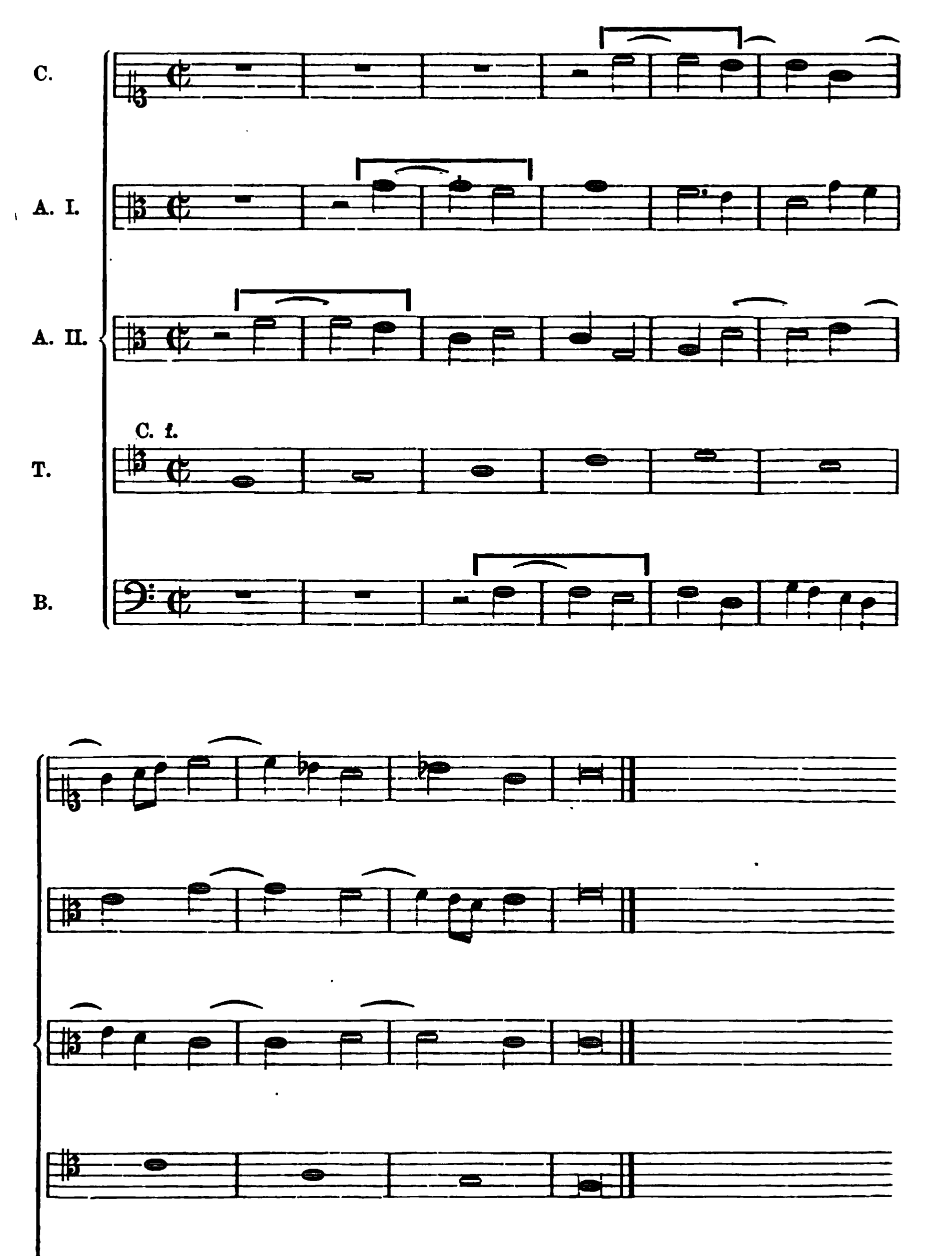
16. Die vierstimmige Imitation zu einem Cantus firmus führt in das Gebiet des polyphonen Satzes im Sinne der alten Schule; man nannte nämlich den mehr als vierstimmigen Satz „polyphon". Dadurch, dass der Satz mehr als vierstimmig wird, tritt die Notwendigkeit ein, entweder die Mezzosopran- oder Barytonstimme beizuziehen, oder aber eine oder mehrere der vier Hauptgattungen der Stimmen zu teilen, also zwei Soprane, oder zwei Alte, zwei Tenore, zwei Bässe und die ihnen zukommenden Schlüssel zu verwenden. Wie im zwei-, drei- und vierstimmigen Satze, so ist auch im mehrstimmigen Satze die Selbständigkeit jeder Stimme bis zur äussersten Konsequenz festzuhalten, weil ja jede Stimme als eine Person, ein Individuum aufzufassen ist, das in allem seine Eigentümlichkeiten, seine Gleichberechtigung und Gleichwertigkeit wahrt. Daher dürfen auch im mehr als vierstimmigen Satze selbst die derselben Stimmgattung angehörenden Stimmen niemals einen Intervallenschritt im Einklange machen.*)

Der Satz für 5 und mehr Stimmen bedarf einer besonderen Anleitung nicht. Die Regeln über die Bildung der Melodie, über die Fortschreitung der vollkommenen Konsonanzen und über die Auflösung der gebundenen Dissonanz bleiben auch hier in Kraft. Doch können in Bezug auf die verdeckten Quinten- und Oktavenfortschreitungen und andere minder wichtige Vorschriften des zwei- und dreistimmigen Satzes umsomehr Ausnahmen gestattet werden, je vielstimmiger der Satz ist.

---

*) „Die grossen Komponisten des 16. Jahrhunderts gingen hierin stets ganz streng zu Werke. In ihren polyphonen Sätzen wurde eine jede einzelne Stimme, mochten es deren noch so viele sein, als ein selbständiges Wesen betrachtet, deren Individualität sich nicht mit der einer andern vermischen konnte und durfte. Durch die konsequente Durchführung der Vielstimmigkeit erreichten sie eben jenen bewunderungswürdigen Voll- und Wohlklang, dieses mächtige Anschwellen der Tonmasse, wenn sich immer mehr der vorhandenen Stimmen am Gesange beteiligen, mit einem Worte, jene Klangwirkungen, wie sie die Komponisten in den späteren Zeiten vergeblich suchen." BELLERMANN, Kontrap., pg. 417.

Beispiele.



C.
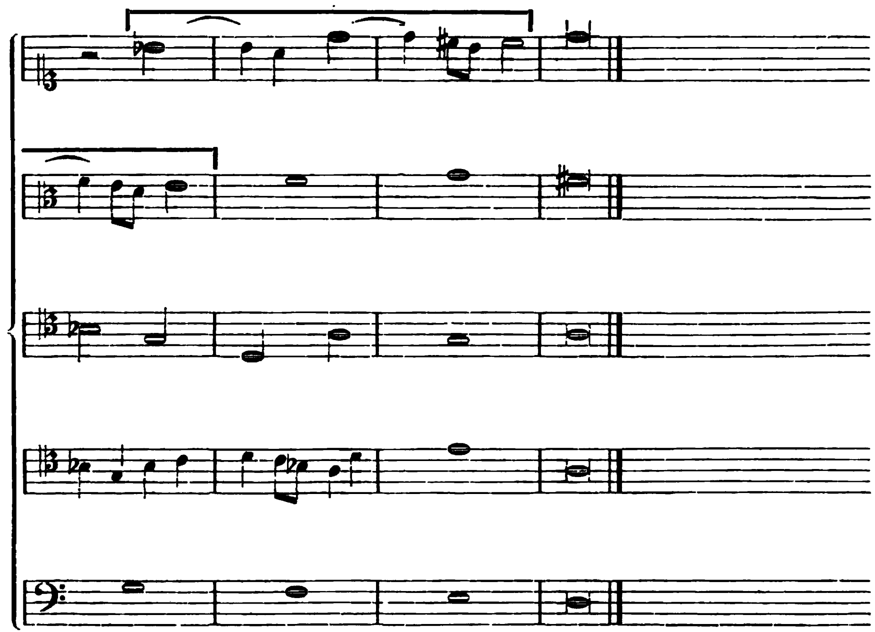
A.

T. I.

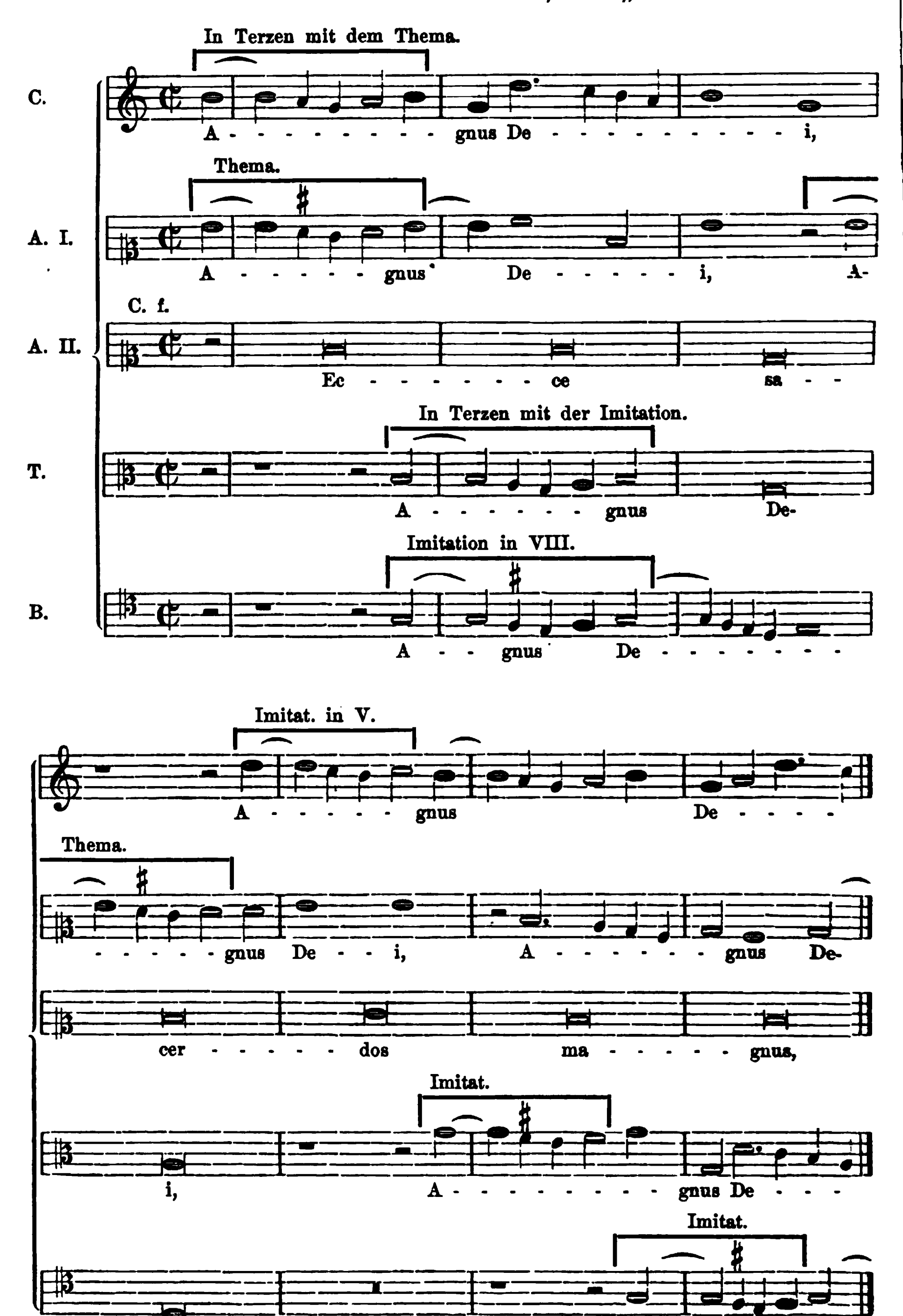
T. II.

C. f.

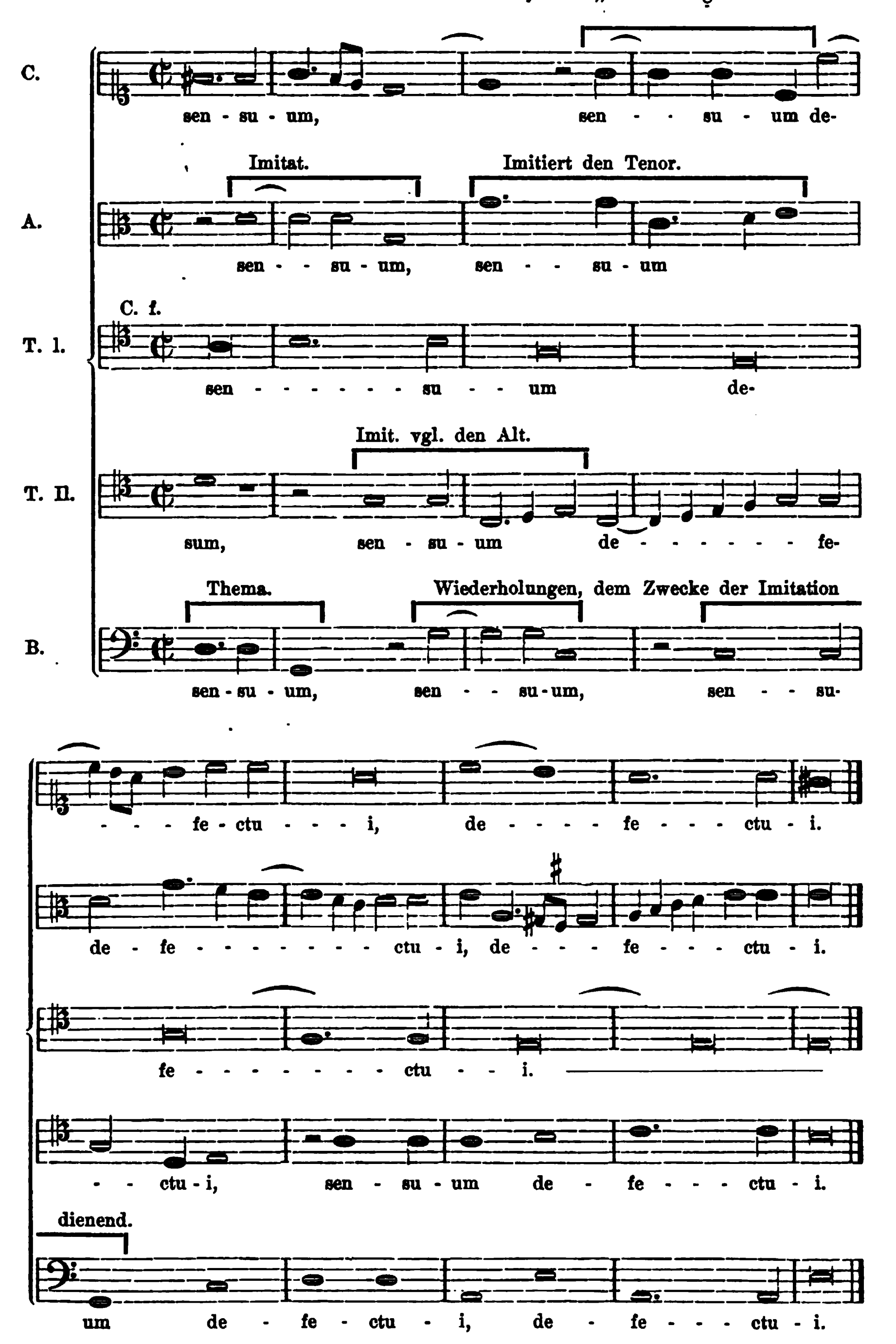
B.



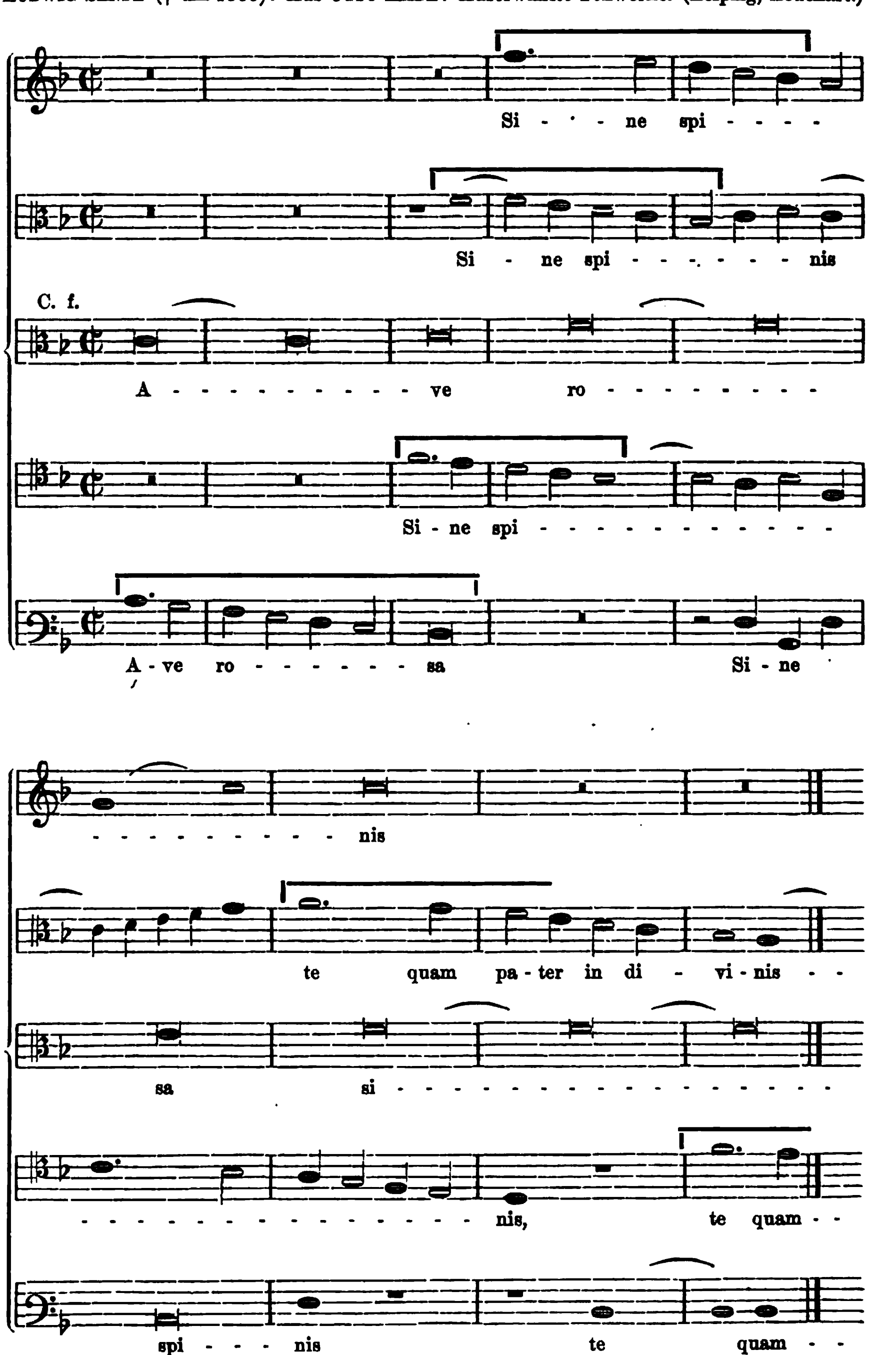
P. DA PALESTRINA, Missa „Ecce sacerdos". Bd. X.



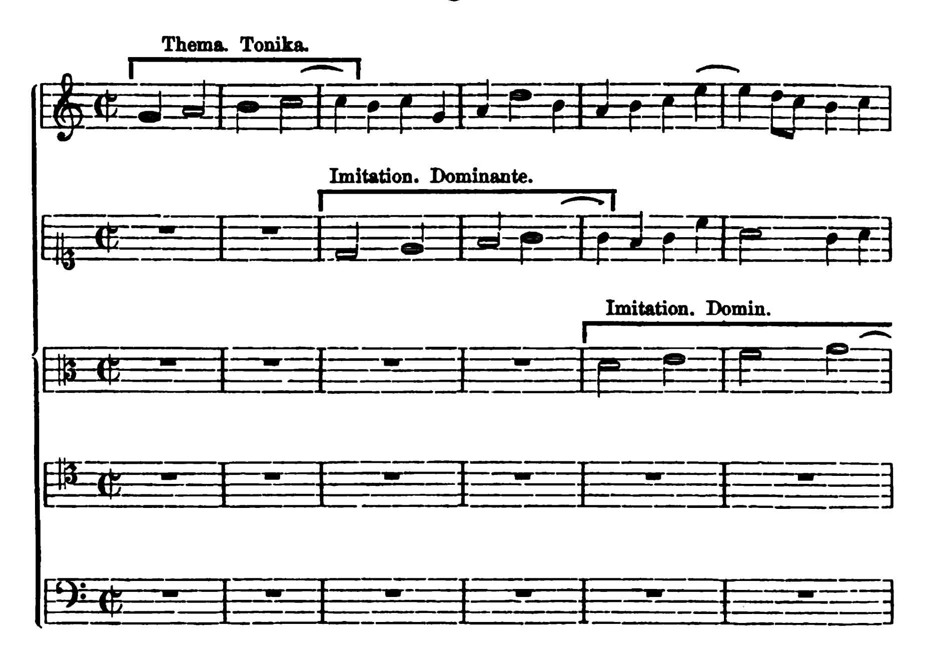
P. DA PALESTRINA. Hymnus „Tantum ergo". Bd. VIII.

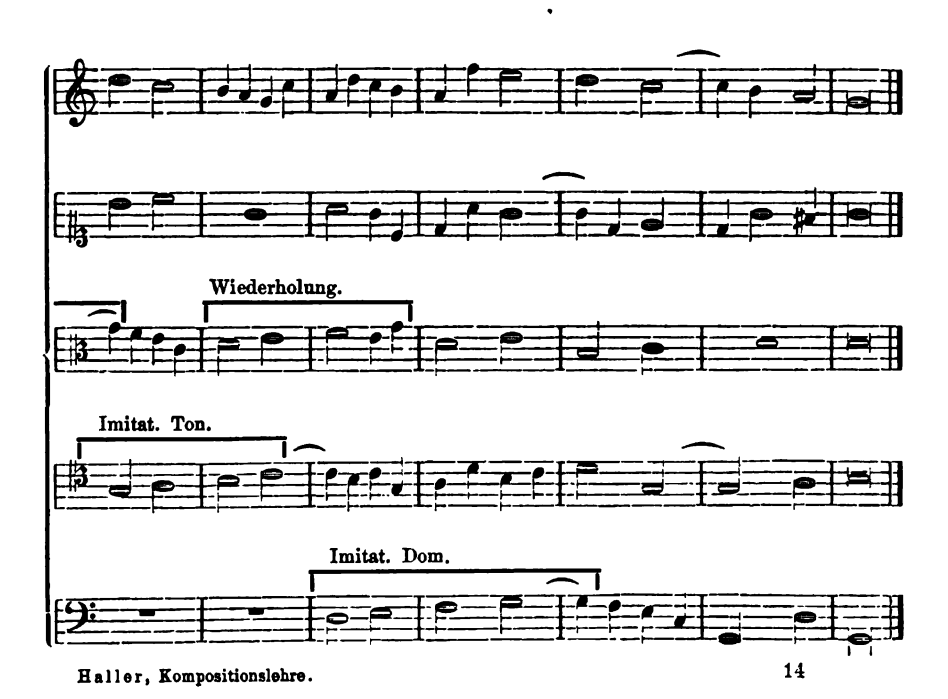


Ludwig Senfl († um 1555): Aus Otto Kade: Auserwählte Tonwerke. (Leipzig, Leuckart.)

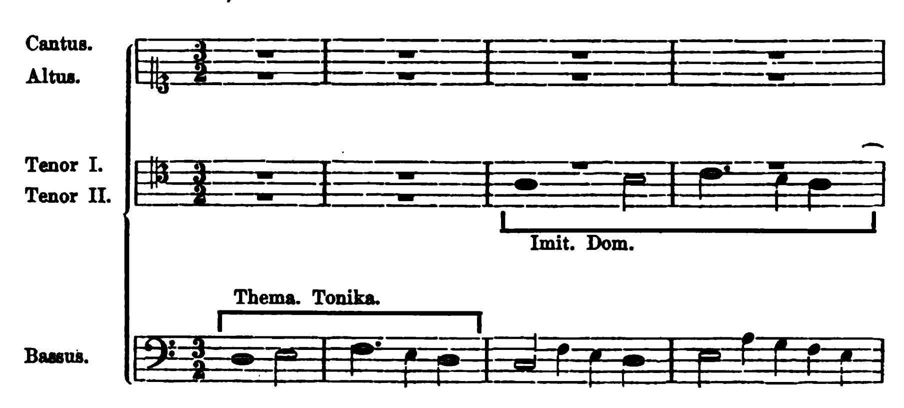


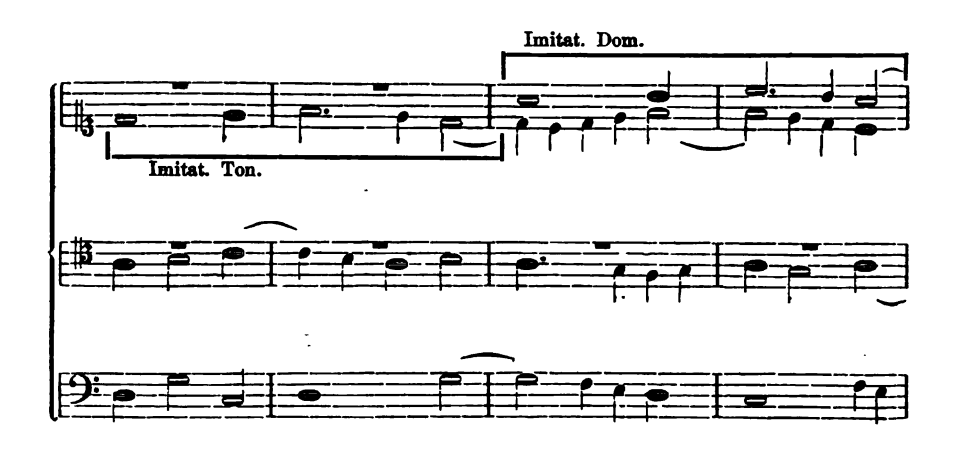
Fünfstimmige Imitation.
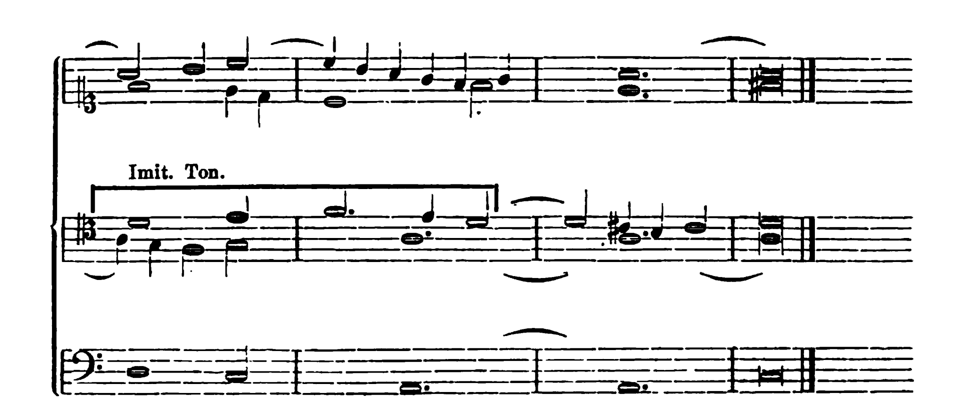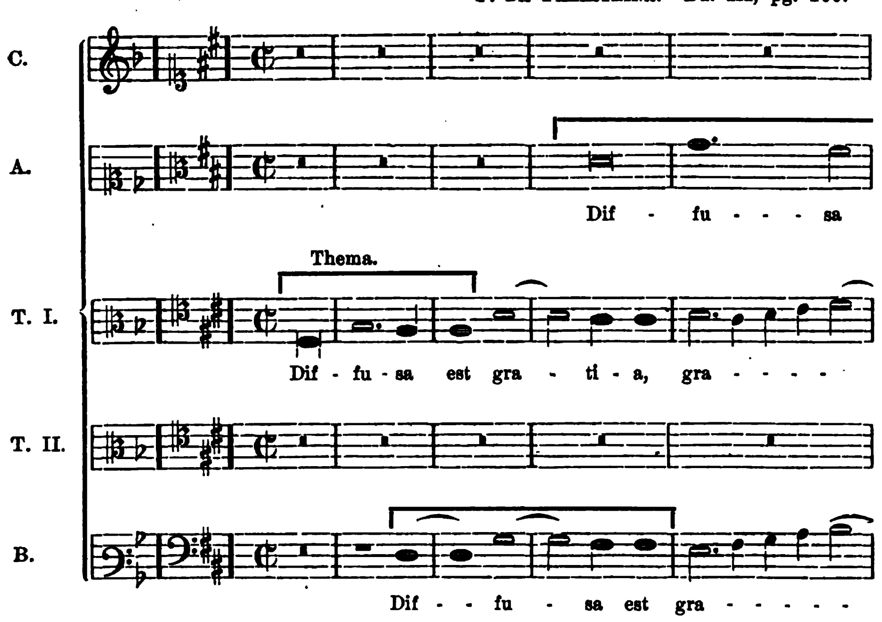





Dorisch, tonal.


Cantus.
Altus.
Tenor I.
Tenor II.
Imit. Dom.
Thema. Tonika.
Bassus.


Imitat. Dom.
Imitat. Ton.


Imit. Ton.



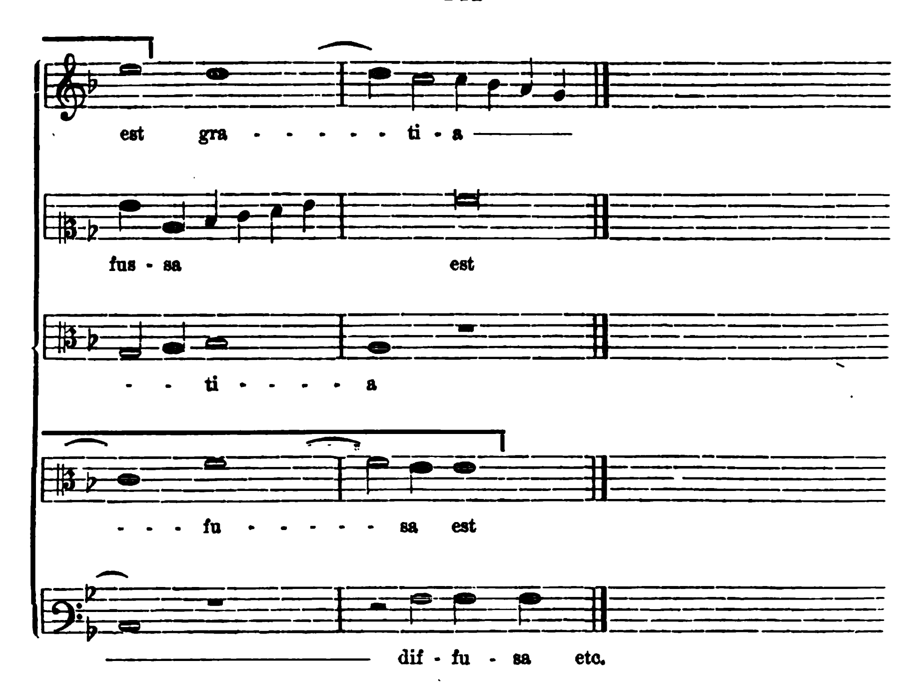


Dif - - - - - fu - - - sa

est gra - - - - - - - - - - - - - ti - a, dif-

Dif- - -

- - - - ti - a,



ORLANDO DI LASSO: Motette: Peccata mea.

Thema.

C. Sa - - na me Do - - - - - - - - - - - - - - mi - ne,

A. sa - - na me Do - - - - - mi - ne,

T. I. sa - na me Do - mi - ne, sa

T. II. sa - na

B. sa-

sa - na me Do - - - - mi - ne,

sa - - - na me Do - mi - ne, sa - - - na me Do-

na me Do - mi - ne, sa - - - na me, sa - na me Do - mi-

me Do - mi - ne, sa - na me Do - mi - ne, sa - na me

na me Do - mi - ne, sa - na me Do - mi - ne,

sa - na me Do - - - - - - mi - ne me - di-

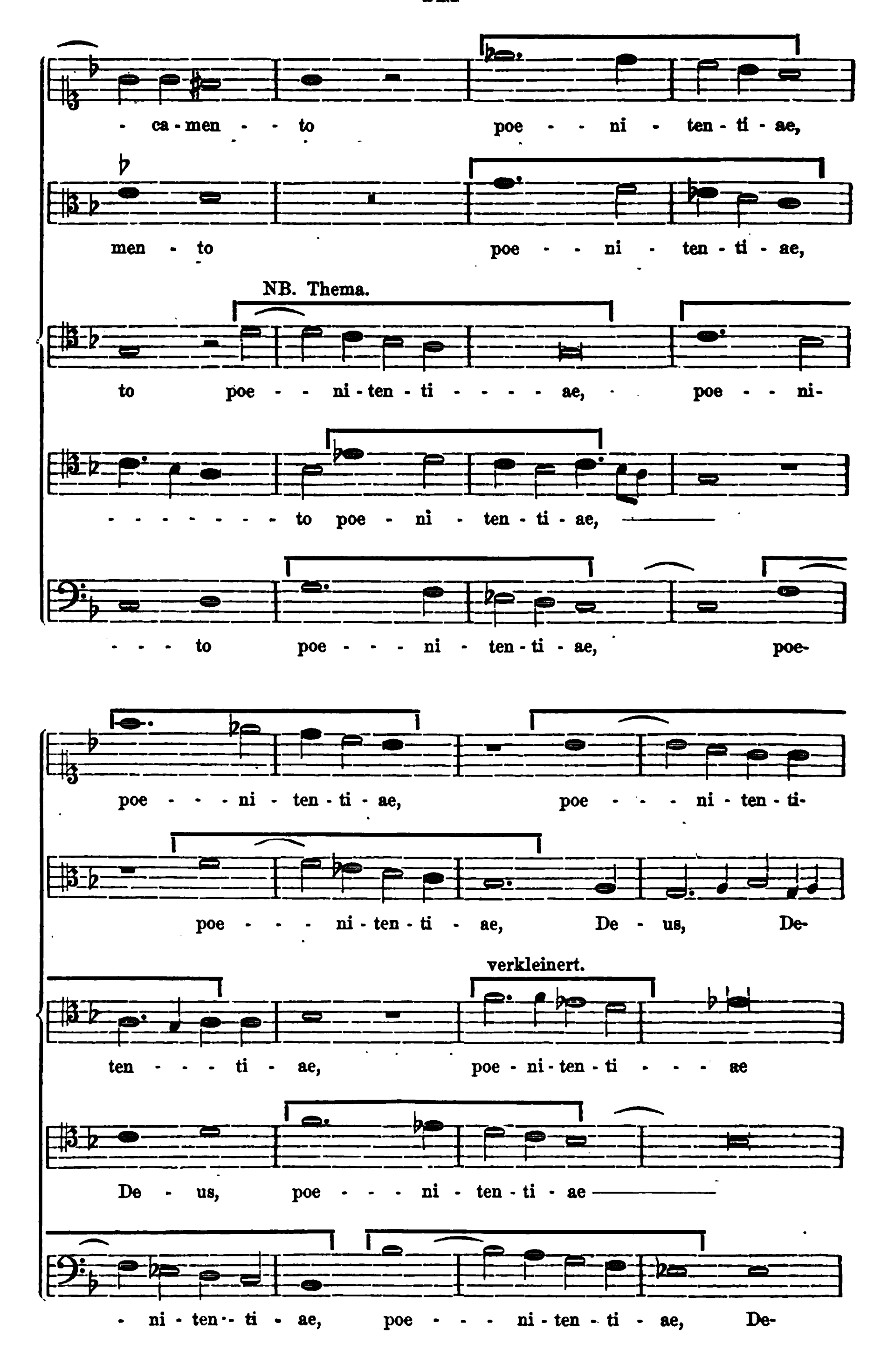
mi - ne, sa - na me Do - mi - ne me - di - ca-

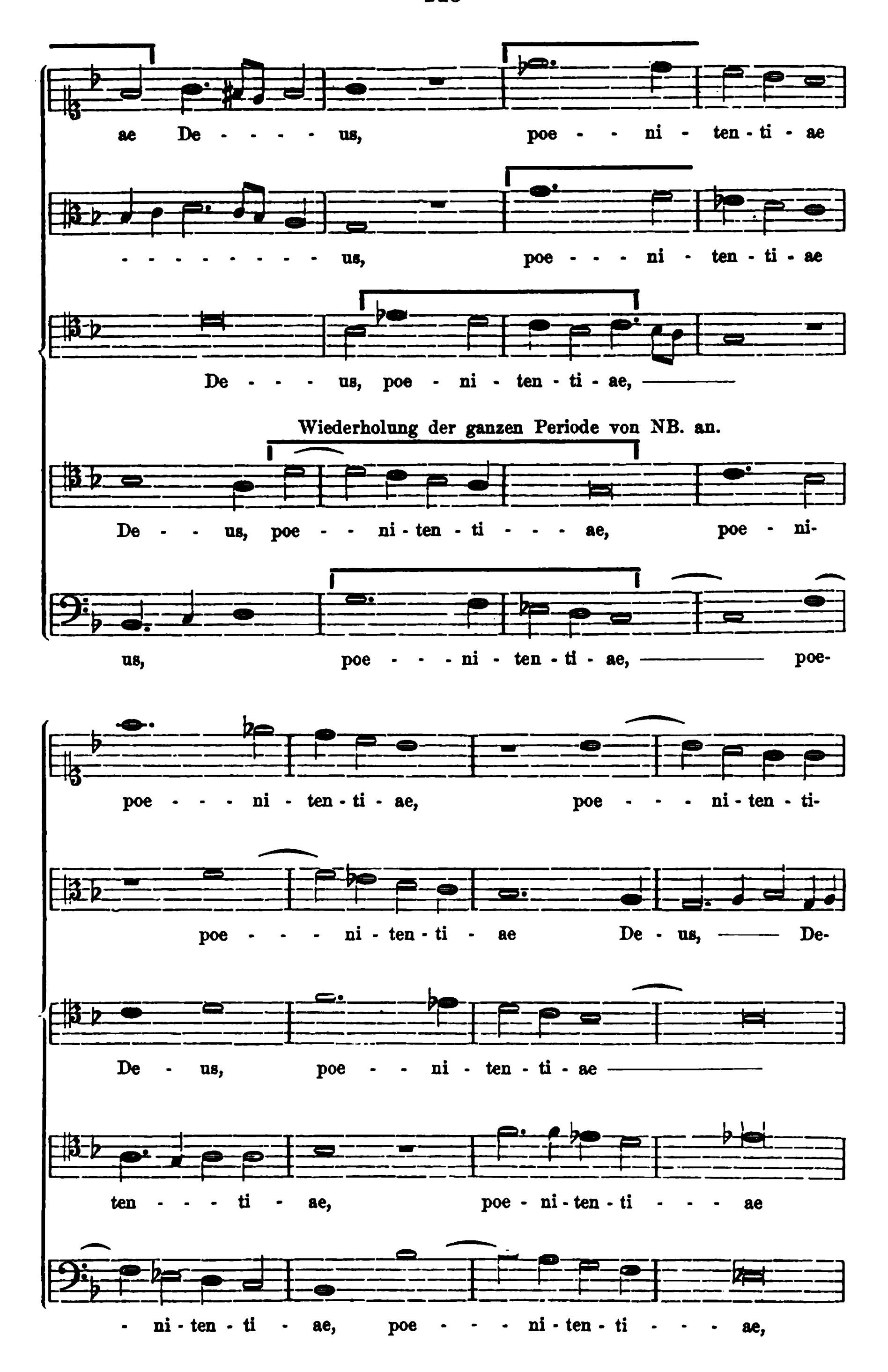
ne, sa - na me Do - - - - - mi - ne me - di - ca - men-

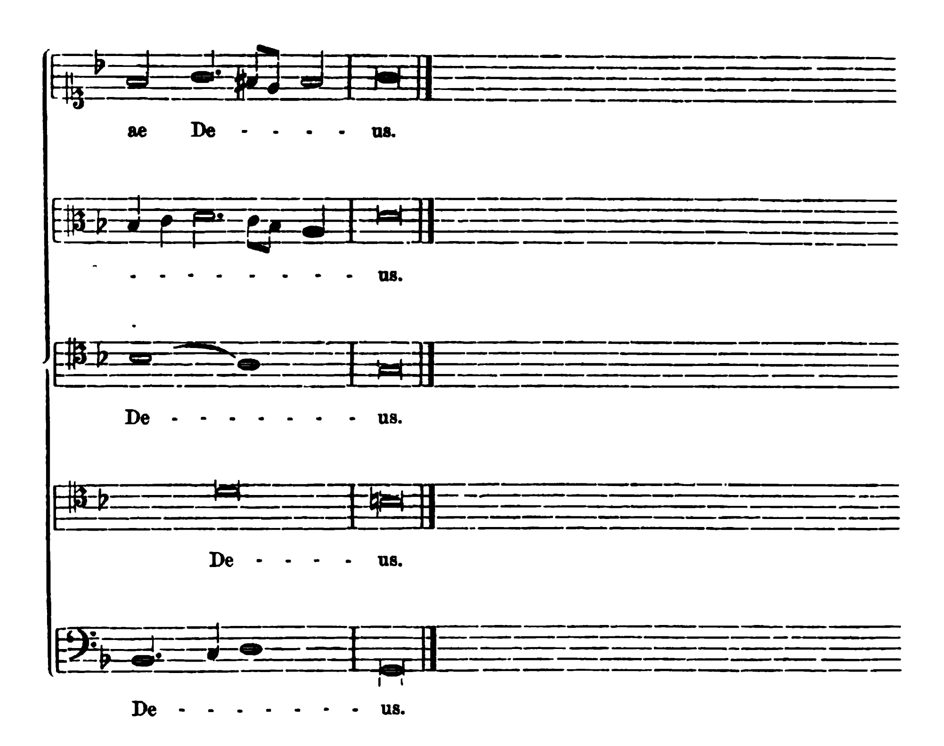
Do - mi - ne, me - di - - - ca - men-

imitiert den II. Tenor.

sa - na me Do - mi - ne me - - - di - ca - men -


- ca - men - - to poe - - ni - ten - ti - ae,
men - to poe - - ni - ten - ti - ae,
NB. Thema.
to poe - - ni - ten - ti - - - - ae, poe - - ni-
- - - - - - - - to poe - ni - ten - ti - ae,
- - - to poe - - - ni - ten - ti - ae, poe-
poe - - - - ni - ten - ti - ae, poe - - - ni - ten - ti-
poe - - - ni - ten - ti - ae, De - us, De-
verkleinert.
ten - - - ti - ae, poe - ni - ten - ti - - - ae
De - us, poe - - - ni - ten - ti - ae
- ni - ten - - ti - ae, poe - - - ni - ten - ti - ae, De-

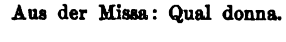

ae De - - - - - us, poe - - ni - ten - ti - ae
- - - - - - - - - - us, poe - - - ni - ten - ti - ae
De - - - - us, poe - ni - ten - ti - ae,
Wiederholung der ganzen Periode von NB. an.
De - - - us, poe - - - ni - ten - ti - - - - ae, poe - ni-
us, poe - - - - ni - ten - ti - ae, poe-
poe - - - - ni - ten - ti - ae, poe - - - - ni - ten - ti-
poe - - - - ni - ten - ti - ae De - us, De-
De - us, poe - - ni - ten - ti - ae
ten - - - ti - ae, poe - ni - ten - ti - - - - ae
- ni - ten - ti - ae, poe - - - - ni - ten - ti - - - - ae,
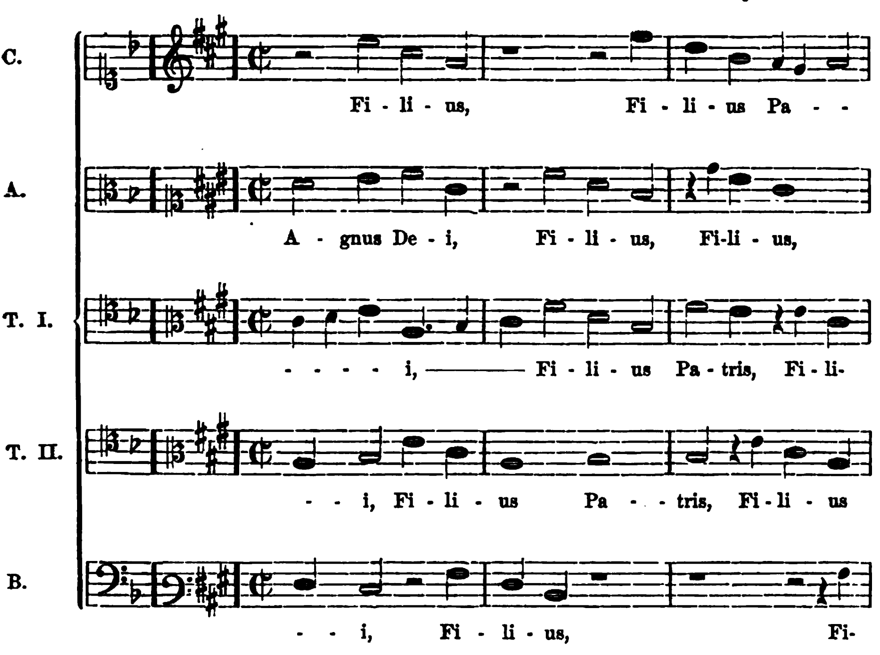


Es sei hier darauf aufmerksam gemacht, dass gewöhnlich bei Wiederholung einer Periode, d. i. einer an sich ein Ganzes bildenden Anzahl von Takten, die Stimmen der gleichen Gattung ihren Gesang wechseln, dass also das, was z. B. in diesem Motette der erste Tenor gesungen hat, bei der Wiederholung vom zweiten Tenor vorgetragen wird, und umgekehrt.

Auch hier erreicht die Imitation ihren Beruf vollends. Das aufwärtssteigende Thema über „sana me Domine" — mache mich gesund, o Herr — wird durch die Kraft der Nachahmung ein heisses Flehen an die Barmherzigkeit Gottes; durch das abwärtssteigende „(medicamento) poenitentiae" — durch das Heilmittel der Busse — kehrt beseligende Beruhigung im kräftigen Vertrauen auf Gott in die bussfertige Seele zurück; die Kadenz auf Deus hebt sich nach dem in natürlicher Weise dynamisch abnehmenden Absteigen der Stimmen durch ein kurzes aber kräftiges Anwachsen recht wirkungsvoll ab. Was Ambros, Gesch. d M., III, pg. 355, von den Busspsalmen des Orlando di Lasso sagt, gilt auch von dem Motett, dessen letzter Teil hier Platz gefunden: „Diese Gesänge haben etwas die Seele mit Kräftigung, mit wunderbarem Troste durchströmendes, sie drücken nicht in verzagender Angst zur Erde nieder, sondern heben auf starkem Fittig zum Himmel empor."

Es folgen noch zwei Beispiele engster Imitationseinsätze von Orlandus Lassus, welche trotz der kunstreichen Zusammensetzung eine grossartige Wirkung erzielen.





tris, Fi - - li - us Pa - - tris.

Pa - tris, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - - tris.

us Pa - tris, Fi - li - us Pa - - - tris.

Pa - tris, Fi - li - us, Fi - li - us Pa - tris.

li - us Pa - - - - - - - - tris.

Aus den Lamentationen. (Commer.)

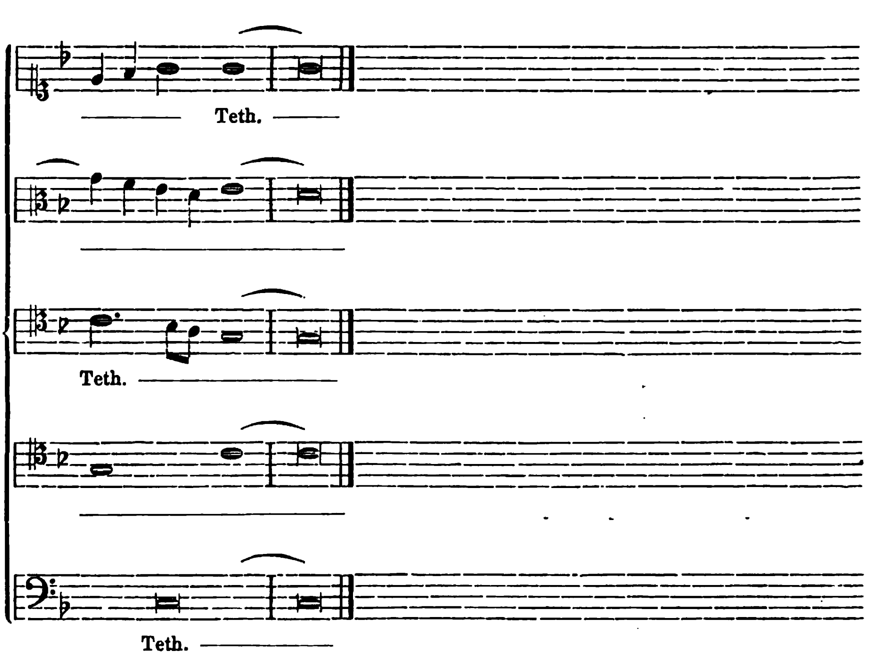
C. Teth, — Teth,

A. Teth, — Teth, — Teth,

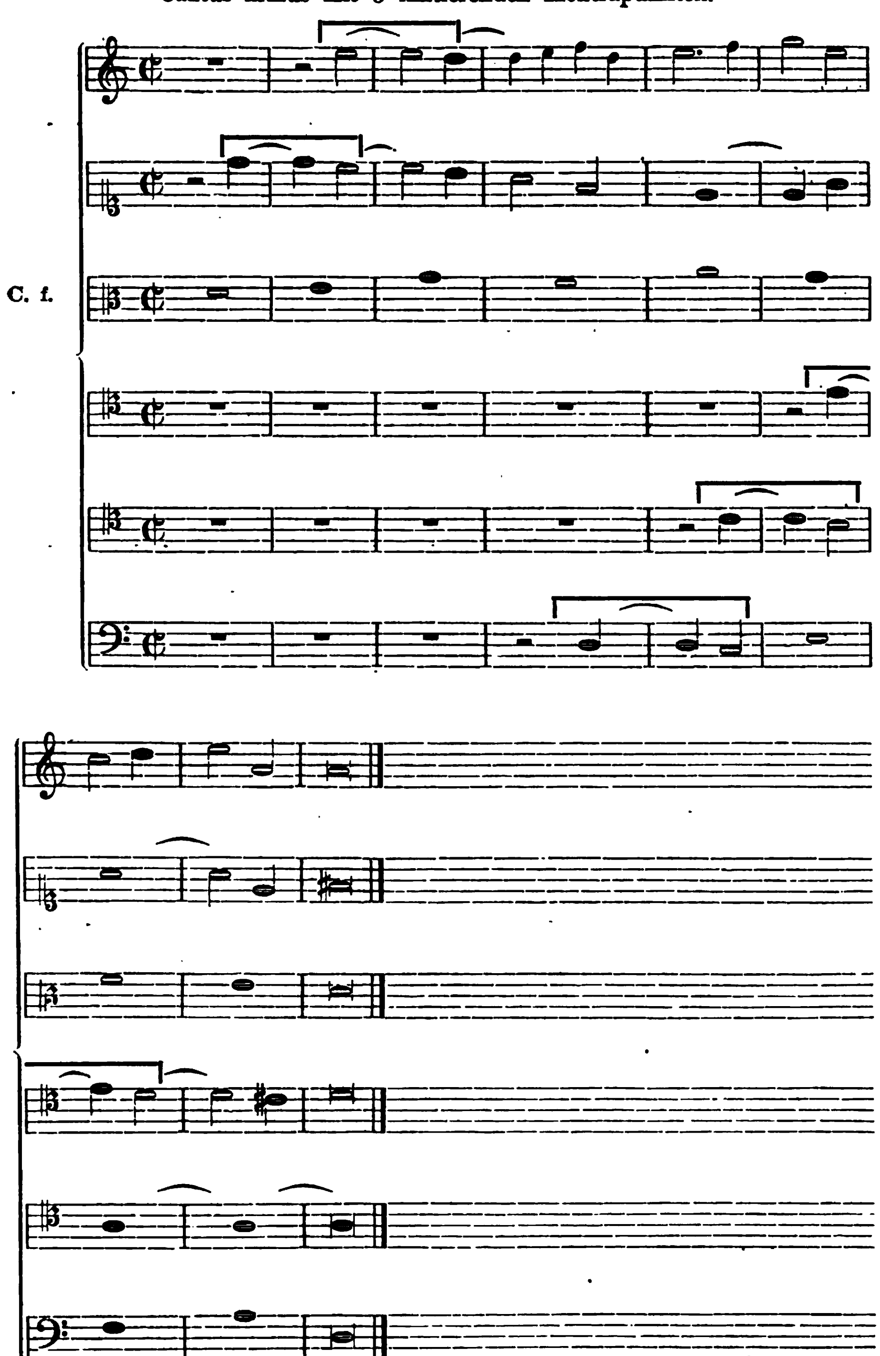
T. I. Teth, — Teth, —

T. II. Teth, — Teth, — Teth. —
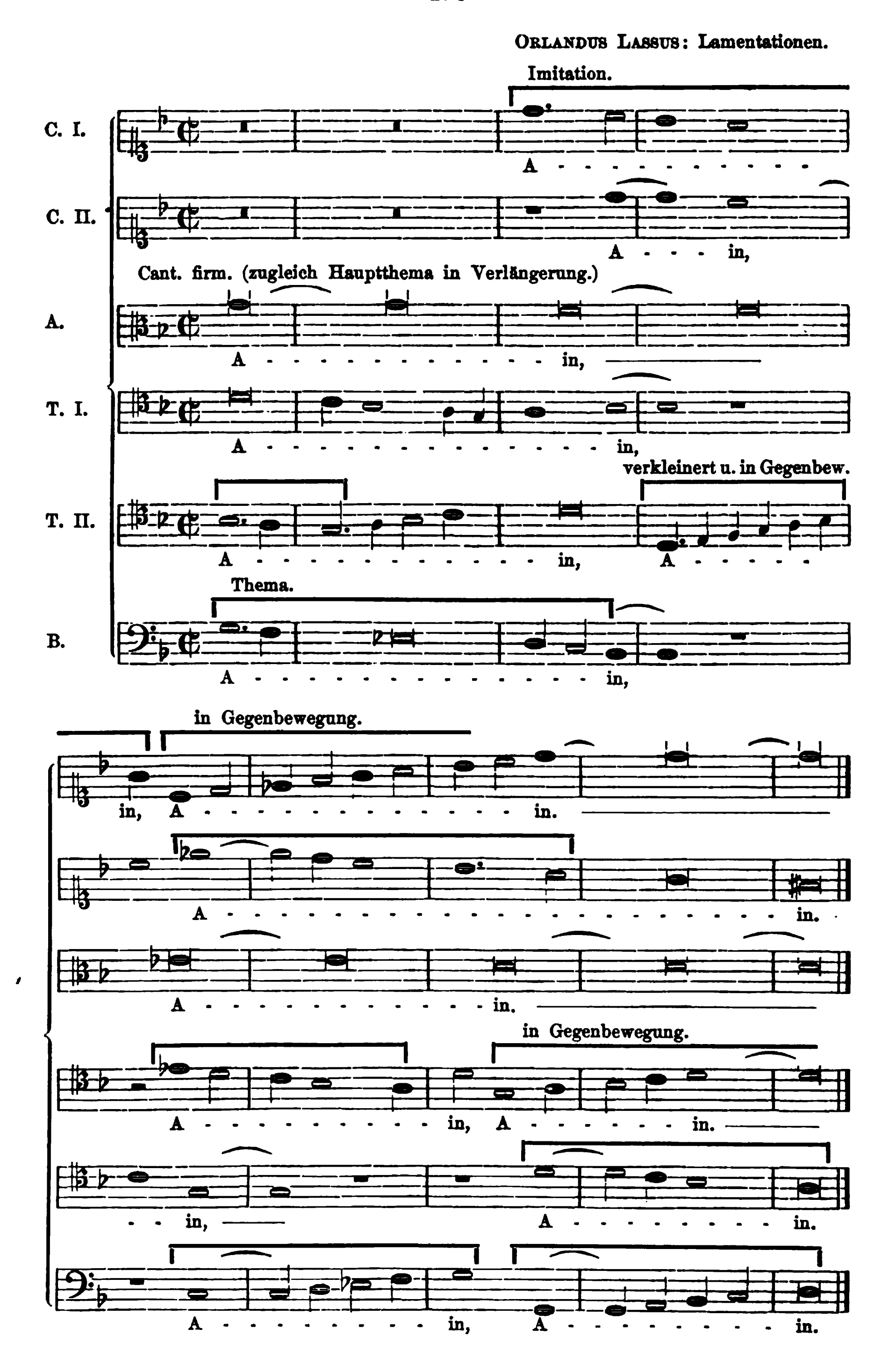
B. Teth, — Teth, —



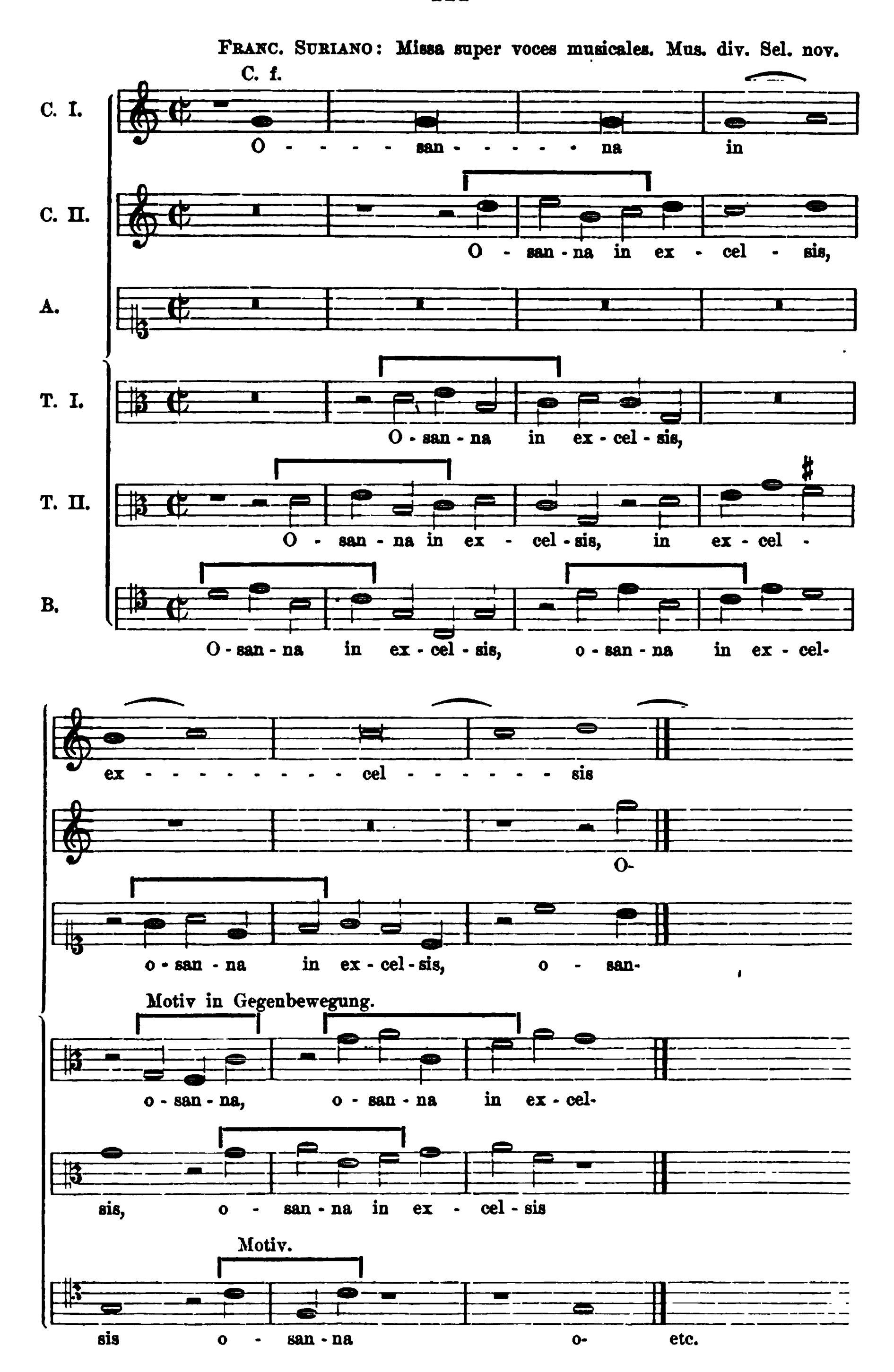
Cantus firmus mit 5 imitierenden Kontrapunkten.

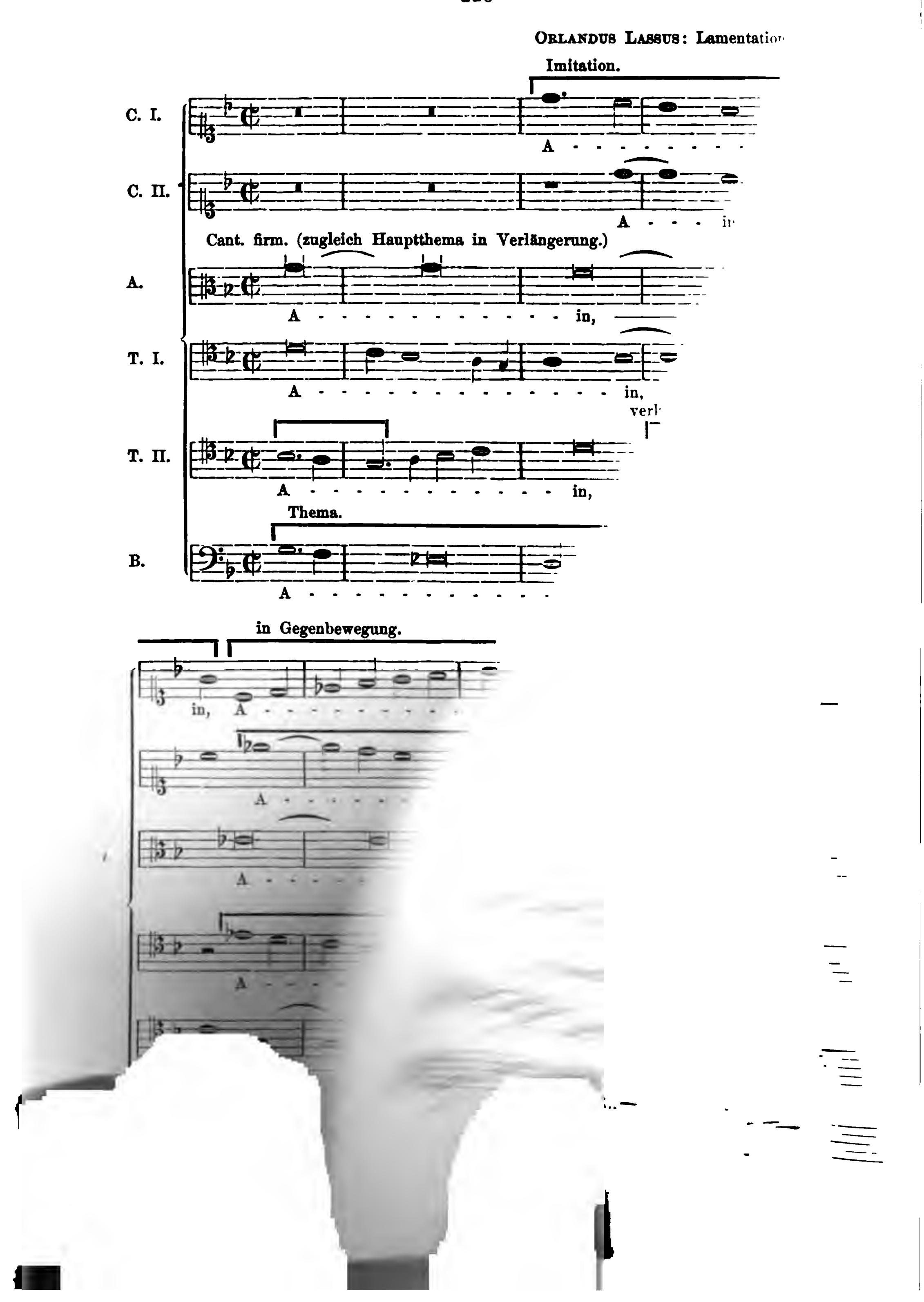


ORLANDUS LASSUS: Lamentationen.

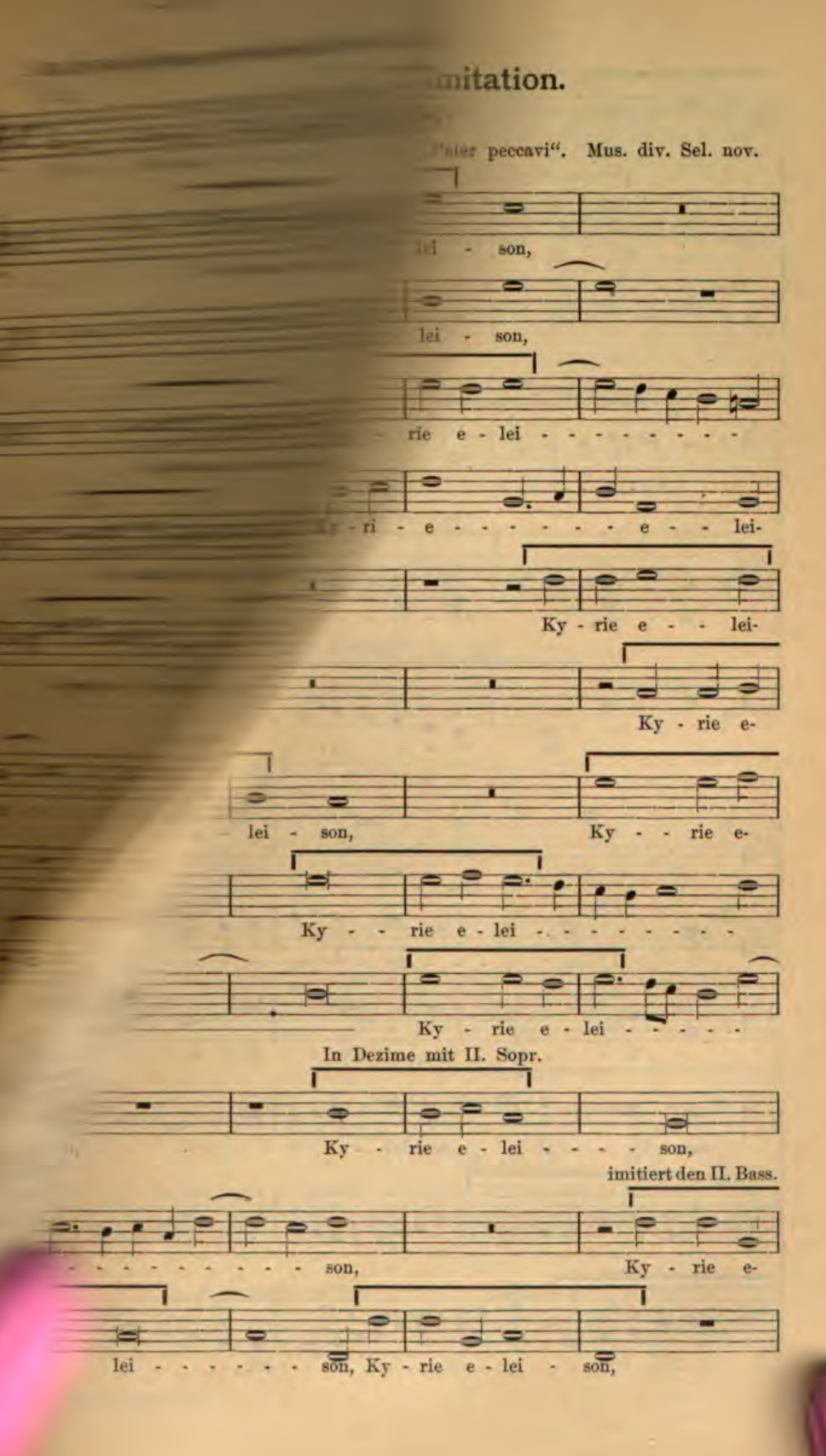


FRANC. SURIANO: Missa super voces musicales. Mus. div. Sel. nov.
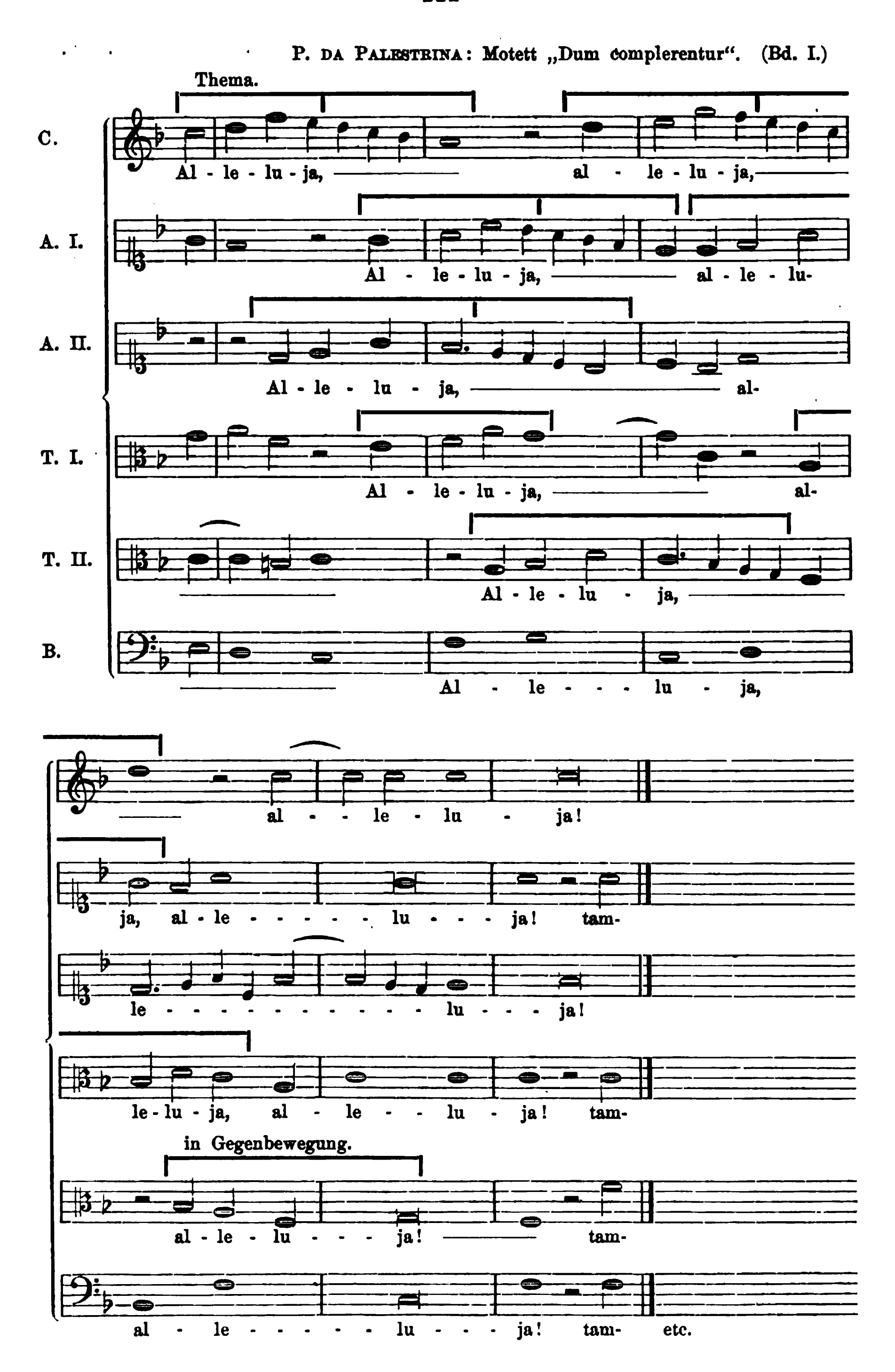



ORLANDUS LASSUS: Lamentatio
Imitation.
C. I.
C. II.
A.
T. I.
T. II.
B.
Cant. firm. (zugleich Hauptthema in Verlängerung.)
Thema.
in Gegenbewegung.
A - - - - - - - - - in,
A - - - - in,
verl
in, A

...mitation.



...Pater peccavi". Mus. div. Sel. nov.
lei - son,
lei - son,
rie e - lei - - - - - - - -
ri - e - - - - - - - e - - lei-
Ky - rie e - - lei-
Ky - rie e-
lei - son,
Ky - - rie e-
Ky - - rie e - lei - - - - - - - -
Ky - rie e - lei - - - - -
In Dezime mit II. Sopr.
Ky - rie e - lei - - - - son,
imitiert den II. Bass.
son,
Ky - rie e-
lei - - - - - - son, Ky - rie e - lei - son,
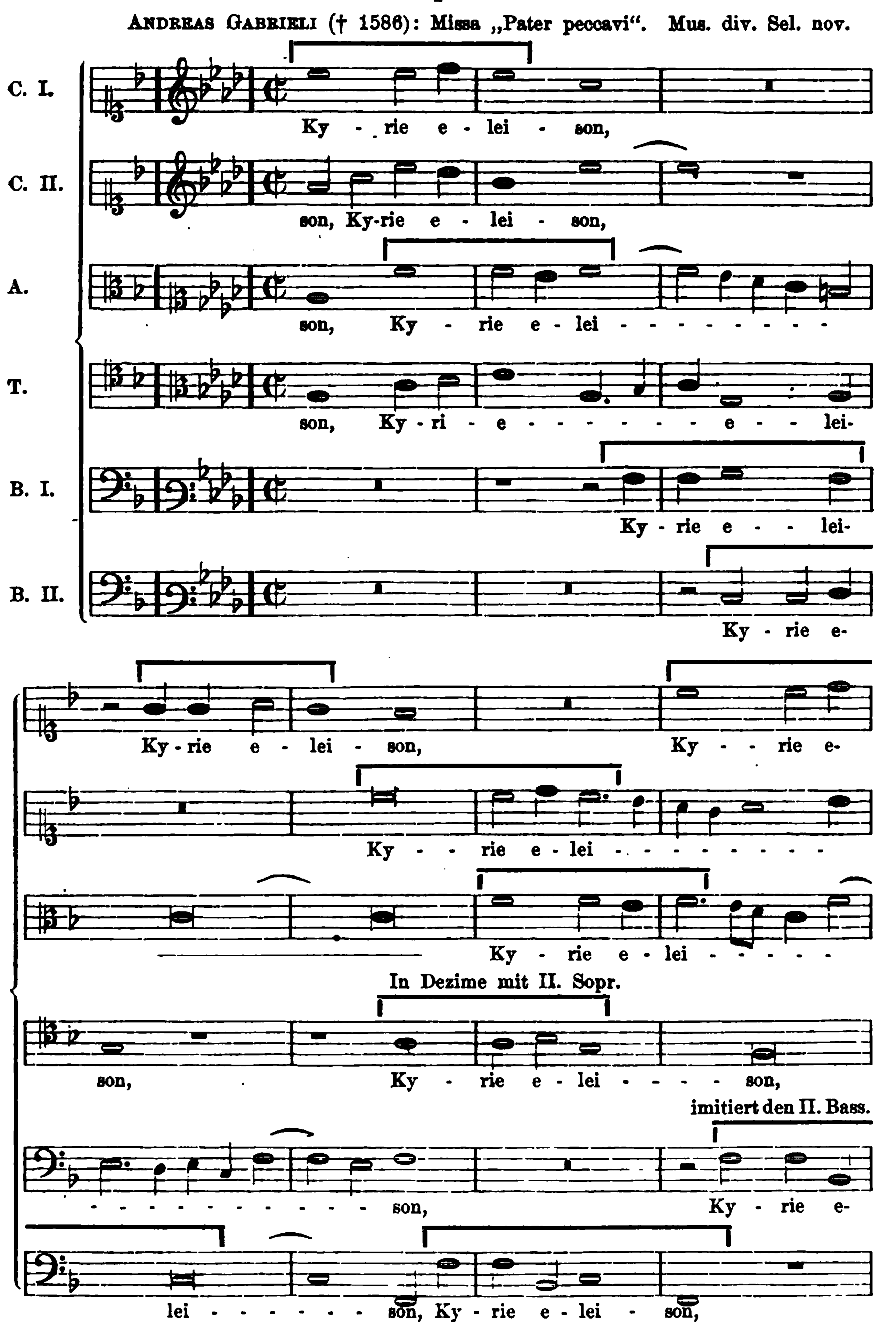
P. da Palestrina: Motett „Dum complerentur". (Bd. I.)
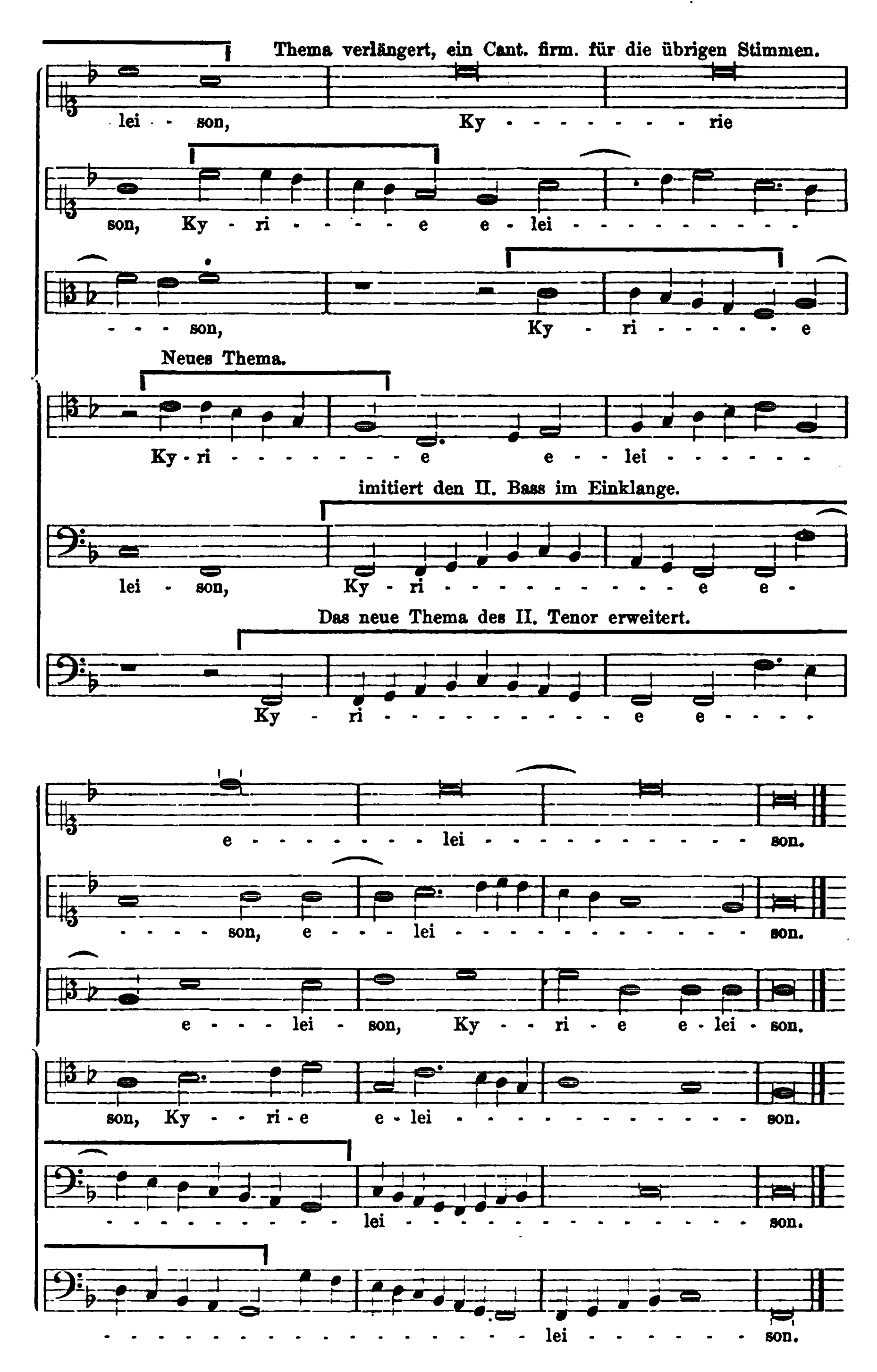


Sechsstimmige Imitation.

Beispiele.
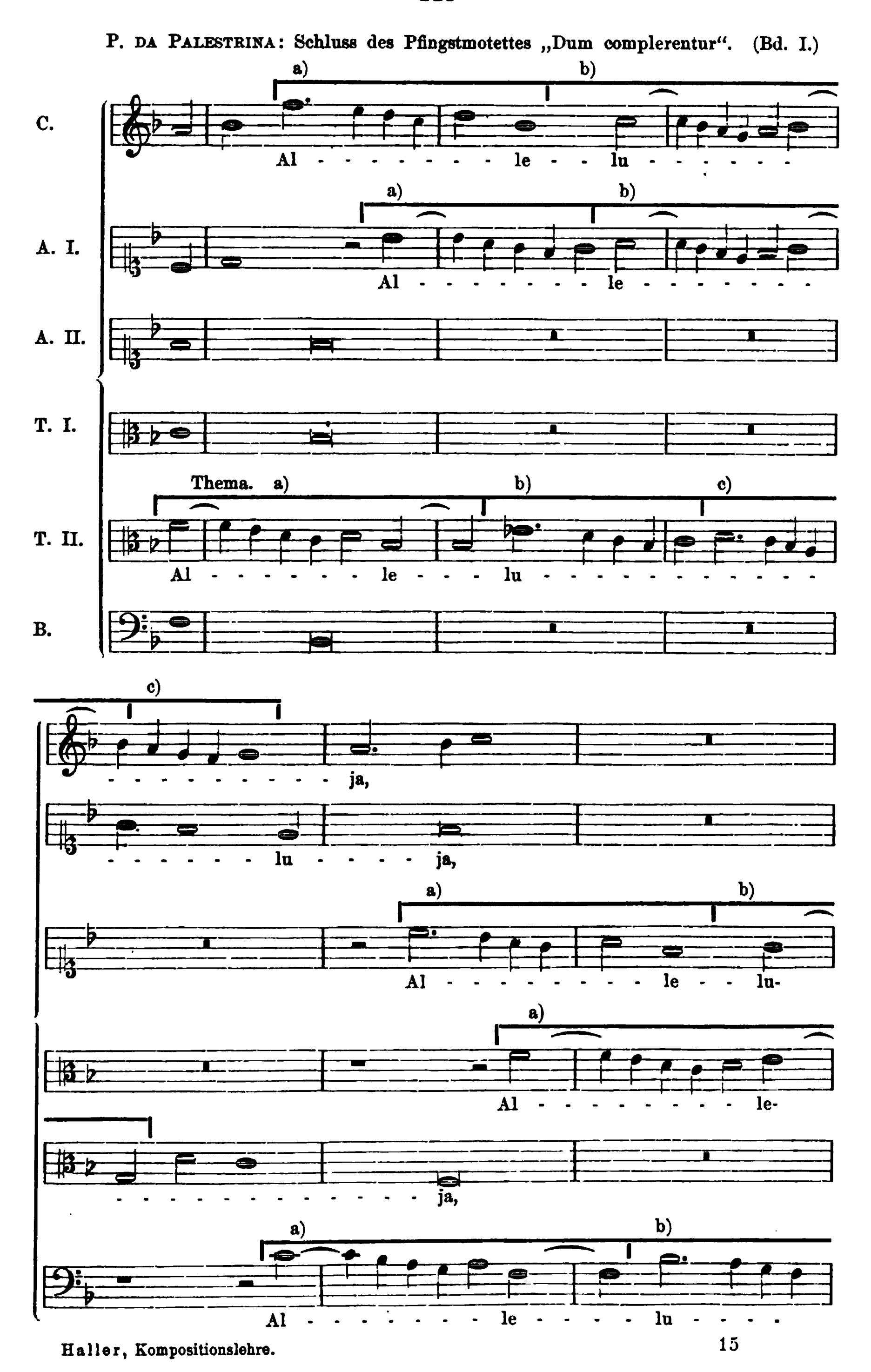
ANDREAS GABRIELI († 1586): Missa „Pater peccavi“. Mus. div. Sel. nov.
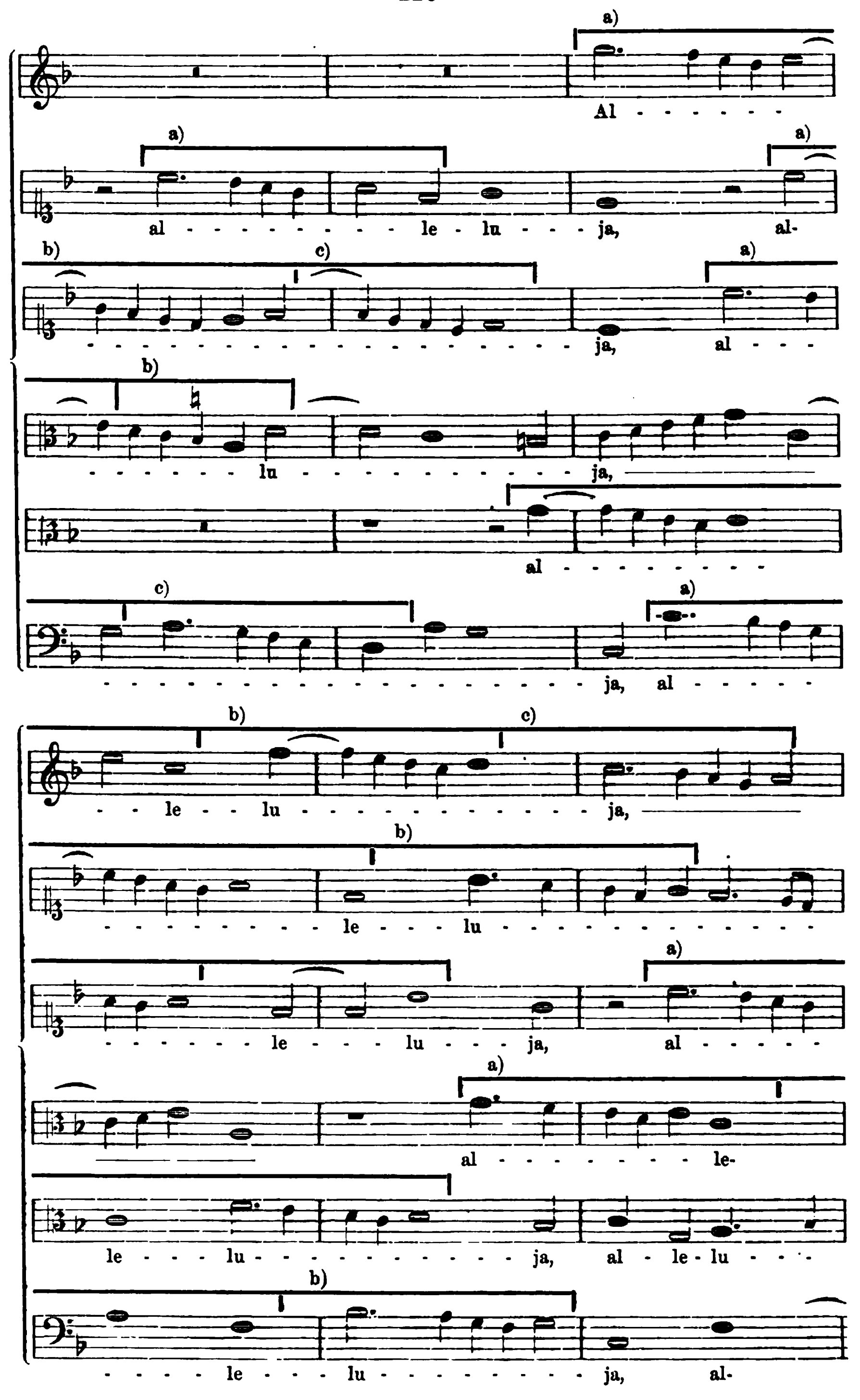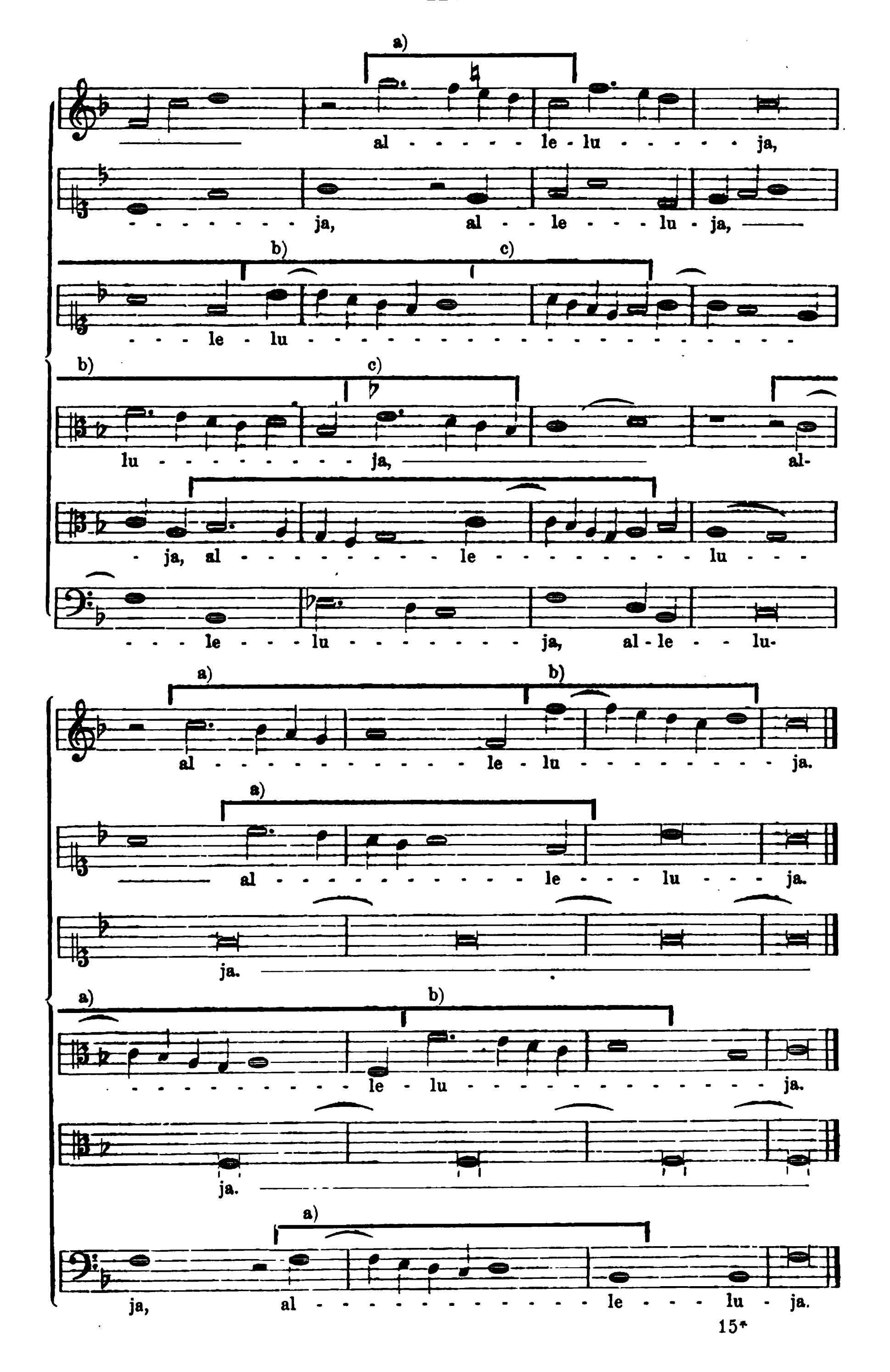




Thema verlängert, ein Cant. firm. für die übrigen Stimmen.
lei - - son, Ky - - - - - - - - - rie
son, Ky - ri - - - - - e e - lei - - - - - - - - - -
- - - son, Ky - ri - - - - - - e
Neues Thema.
Ky - ri - - - - - - - - e e - - lei - - - - - -
imitiert den II. Bass im Einklange.
lei - son, Ky - ri - - - - - - - - - - - - e e -
Das neue Thema des II. Tenor erweitert.
Ky - ri - - - - - - - - - - - - e e - - - -
e - - - - - - - - lei - - - - - - - - - - - - - son.
- - - - - son, e - - - lei - - - - - - - - - - - - - - son.
e - - - lei - son, Ky - - ri - e e - lei - son.
son, Ky - - ri - e e - lei - - - - - - - - - - - - - son.
- - - - - - - - - - - lei - - - - - - - - - - - - - - - son.
- lei - - - - - - - - son.

P. da Palestrina: Schluss des Pfingstmotettes „Dum complerentur“. (Bd. I.)

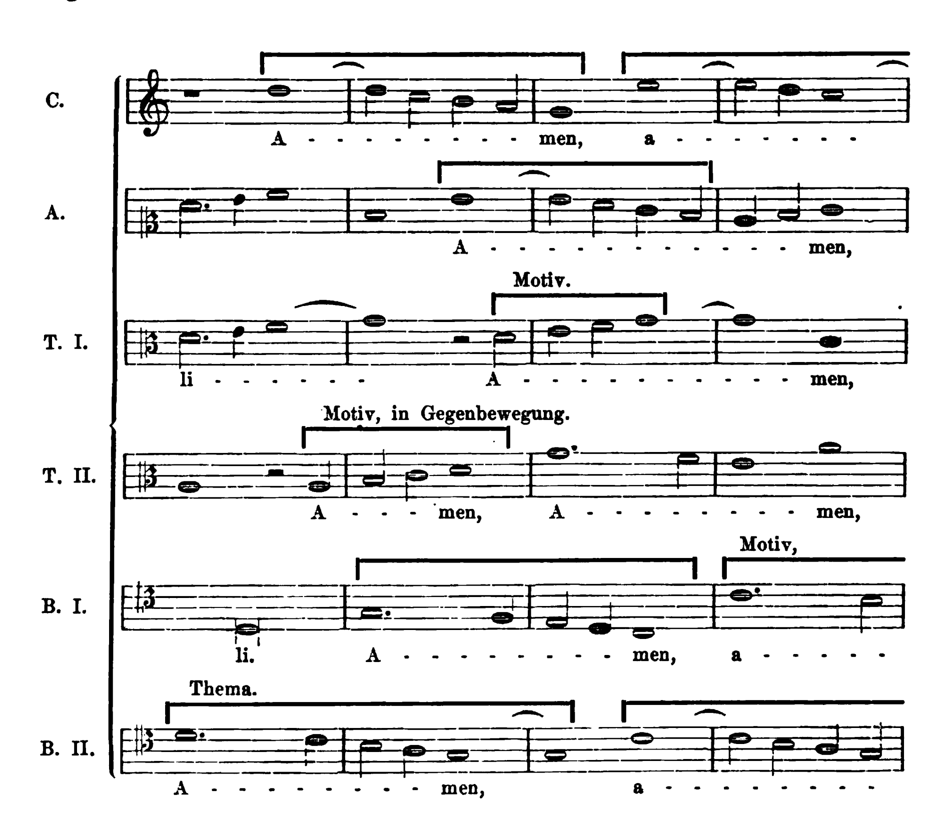


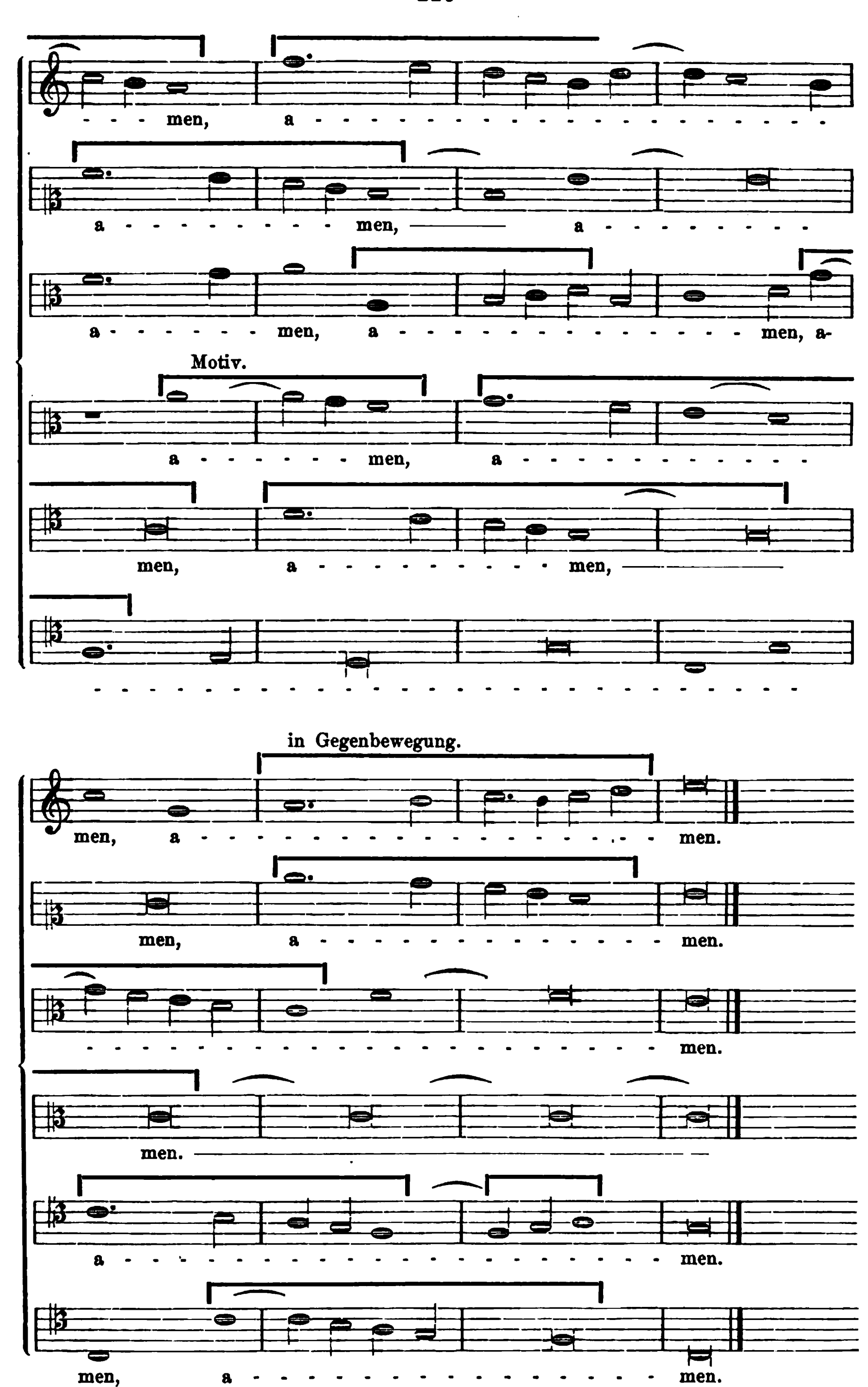

a)
Al - - - - - - -
a)
al - - - - - - - - - le - lu - - - ja,
a)
al-
b)
c)
a)
- ja,
al - - -
b)
- - - - - - - lu - - - - - - - - - - - - - ja,
al - - - - - - - - -
c)
a)
- ja,
al - - - - - -
b)
c)
- - le - - lu - - - - - - - - - - - - - - ja,
b)
- - - - - - - - - - - le - - - lu - - - - - - - - - - - - - - -
a)
- - - - - - - le - - - lu - - - ja,
al - - - - -
a)
al - - - - - - - - le-
le - - - lu - - - - - - - - - - - - - - ja,
al - le - lu - - -
b)
- - - - - le - - - lu - - - - - - - - - - - - ja,
al-


a)
al - - - - - - le - lu - - - - - - ja,
- - - - - - - - ja, al - - le - - - lu - ja,
b) c)
- - - le - lu -
b) c)
lu - - - - - - - - - - ja, al-
- ja, al - - - - - - - - - - le - - - - - - - - - - lu - - -
- - - le - - - lu - - - - - - - - - ja, al - le - - lu-
a) b)
al - - - - - - - - - - - - - le - lu - - - - - - - - - ja.
a)
al - - - - - - - - - - - - - le - - - lu - - - ja.
ja.
a) b)
- - - - - - - - - - - le - lu - - - - - - - - - - - - - ja.
ja.
a)
ja, al - - - - - - - - - - - - - - le - - - lu - ja.

Das Thema dieses Satzes besteht aus zwei einander fast gleichlautenden Teilen a und b, denen einigemal eine Figur c als dritter Teil folgt, während einzelne Teile des Themas auch allein auftreten. Die Gleichartigkeit dieser Teile gestattet das rege Leben, die lebendigste Wechselwirkung der sechs Stimmen bei vollster Einheitlichkeit, da sie sich nur mit dem gleichen Tonmaterial, mit derselben melodischen Figur zu beschäftigen scheinen. — Diese Imitationen sind alle in engegeführter fallender Tonfolge, gleichsam das Ergiessen des hl. Geistes in Gestalt von feurigen Zungen bezeichnend. — Zu beachten ist auch die schöne Steigerung durch die Zunahme der Stimmenzahl; ferner, dass ein Teil der Imitationen auf dem guten Taktteil, die Mehrzahl aber auf dem schlechten einsetzt, welcher Umstand der Eleganz des Rhythmus gut zu statten kommt.

Einfacher und breiter ist das Imitationsthema des Amen am Schlusse des Credo in der Missa „Papae Marcelli" des grossen Pränestiners; die Imitation bietet dem Meister das einzig richtige Mittel, mit diesem einfachen Thema einen in seiner Wirkung grossartigen, das Credo der berühmtesten Messe würdig abschliessenden Satz zu gestalten; es ist, sagt Ambros, als ergössen sich Feuerströme der Harmonie vom Himmel:





men, a
a men, a
a men, a men, a-
Motiv.
a men, a
men, a men,
in Gegenbewegung.
men, a men.
men, a men.
men.
men.
a men.
men, a men.
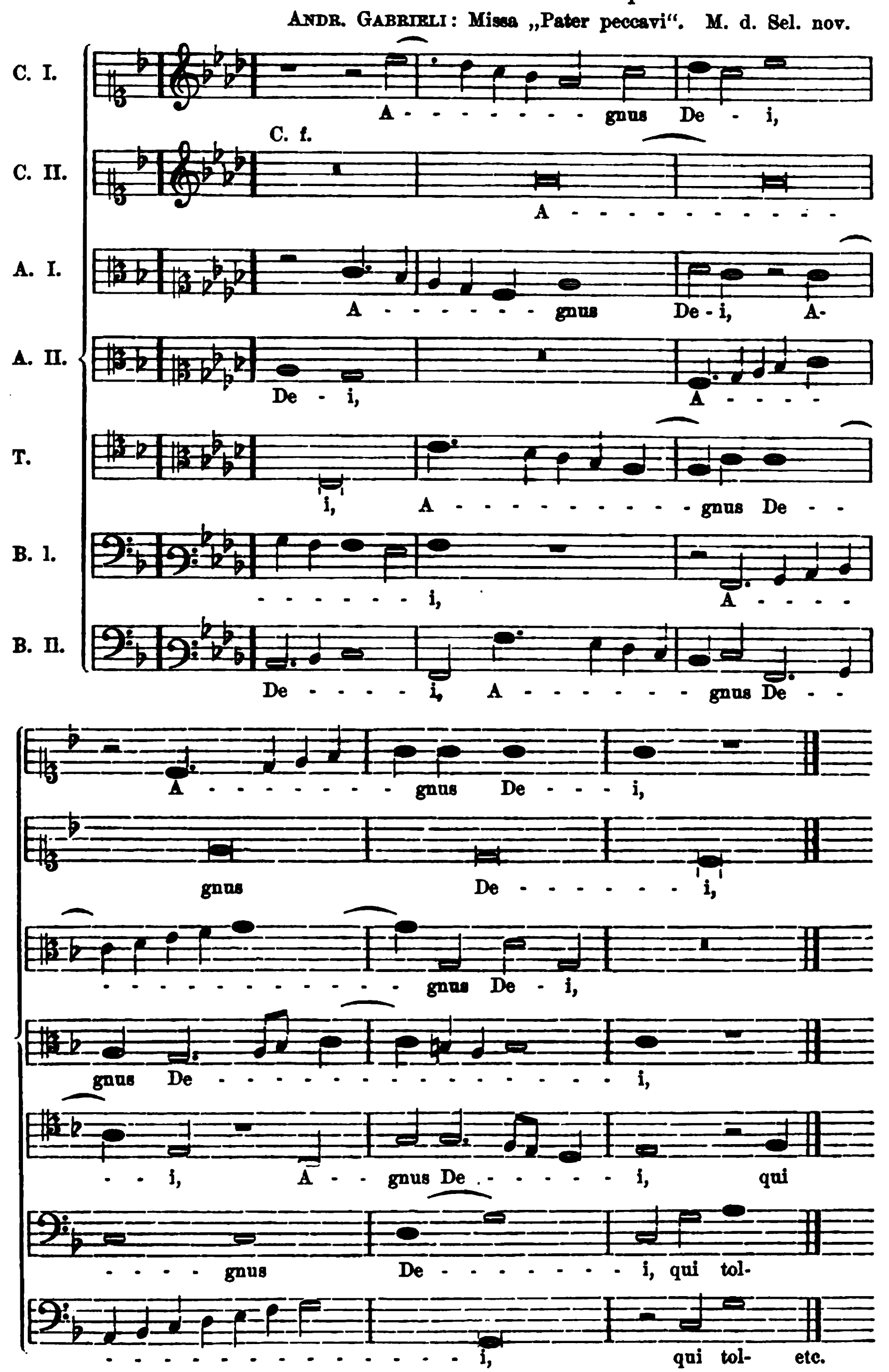
Die unter No. 11 erwähnte Freiheit, einzelne Notenlängen und Intervalle einer Imitation vom Thema abweichen zu lassen, haben sich die guten Komponisten nur dann gestattet, wenn der Zweck der Imitation dadurch nicht beeinträchtigt, vielmehr um so sicherer und schöner erreicht wurde. So z. B. fehlt in dem oben gegebenen Alleluja des Motettes Dum complerentur der Imitationsmelodie des Altes (im 2. Takte) die Synkope des Teiles a mit dem Terzensprung; dasselbe ist der Fall, wenn der I. Tenor das Thema imitiert. Niemand aber fühlt diesen scheinbaren Defekt; dagegen treten dadurch diese Stimmen in eine kurze Terzenparallelenbewegung mit einer andern Stimme, was des Ganzen Fülle und Anmut hebt. Der grosse Pränestiner beherrscht die Form vollkommen, bringt sie aber überall in Unterordnung und Dienstbarkeit des höheren Zweckes. Wer ihm den Vorwurf rechnerischer Künsteleien u. dgl. macht, stellt sich selbst das Zeugnis aus, dass er von der Höhe dieses gottbegnadeten Künstlers noch keinen Begriff habe. — Übrigens können kleine rhythmische und tonische Veränderungen erlaubt werden, wenn das Thema als solches leicht erkennbar bleibt; die rhythmischen Veränderungen treffen meistens auf die ersten Noten der Imitation; diese können rhythmisch vom guten auf den schlechten Taktteil verschoben werden, verkürzt oder auch verlängert werden; die tonischen Veränderungen finden oft am Anfange, aber auch im Verlaufe der Imitation statt, indem aus einer Sekunde eine Terz, aus dieser eine Quart u. s. w. entsteht oder umgekehrt. Verboten bleibt jedoch immer jede Entstellung der Imitation, so dass sie als solche nicht mehr erkannt wird.

Die nun folgende Aufgabe, zu einem Cantus firmus sechs imitierende Stimmen zu setzen, bringt schon bedeutende Schwierigkeiten mit sich, wenn der Cantus firmus wie bisher in gleichlangen Semibreven und ohne Tonwiederholung sich bewegt. Deshalb können zur Übung dieser und der folgenden Gattungen die Notenwerte des Cantus firmus verändert werden, wenn dadurch ein guter Eintritt der Imitation ermöglicht wird.
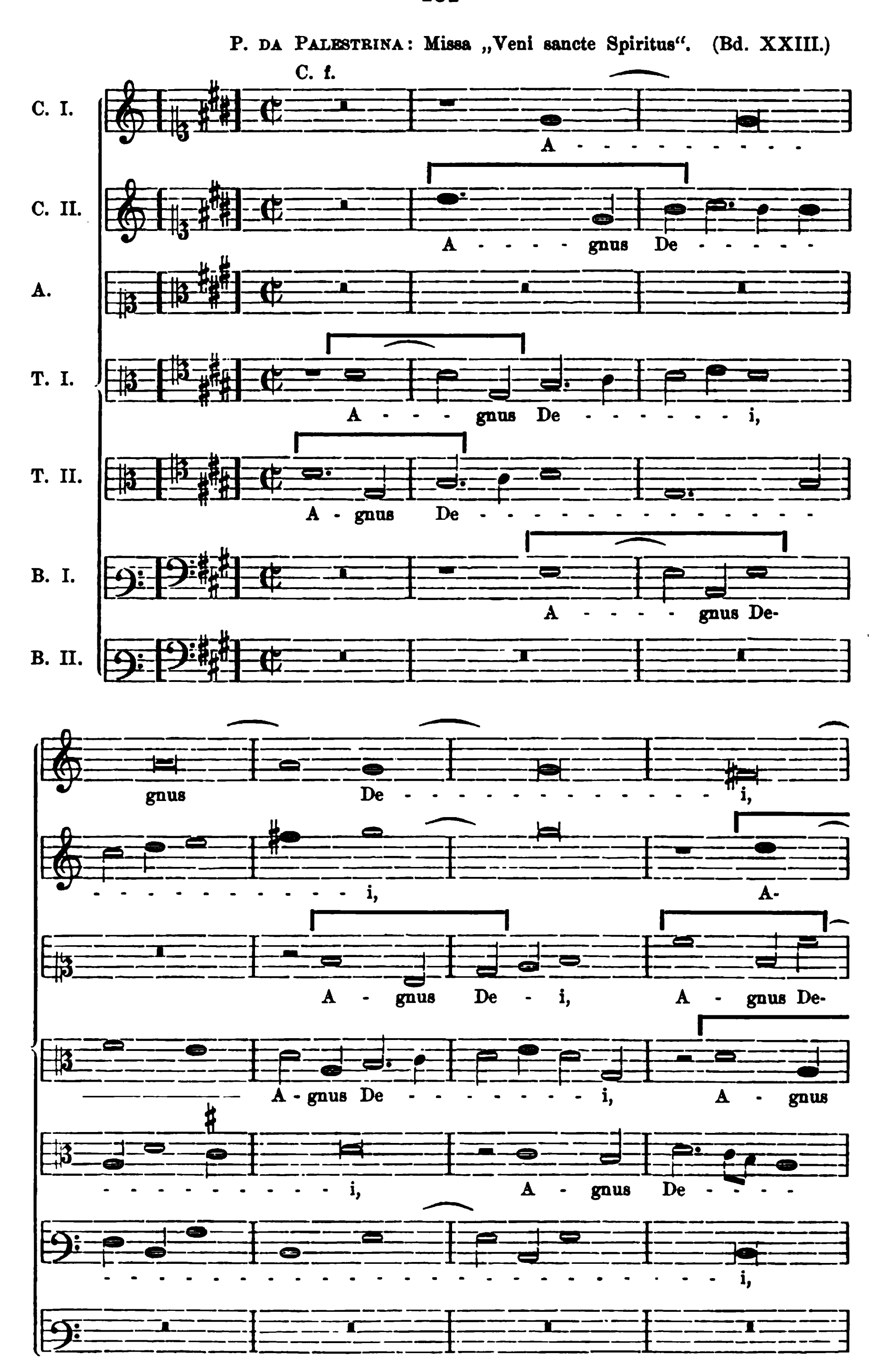
Das folgende Beispiel von Andreas Gabrieli († 1586) führt einen Cantus firmus dieser Art im II. Sopran. Dem nächsten aber von Palestrina dient der Hymnus „Veni Creator Spiritus“ zur Grundlage, dessen Melodie in gleichlangen Noten zu je einer Brevis und Semibrevis verbunden einen Cantus firmus für das ganze Agnus Dei bildet. Das von der Choralmelodie abweichende fis des 7. Taktes kommt in ähnlichen Fällen öfter vor und wird in der mixolydischen Tonart zur Vermeidung des Tritonsverhältnisses mit einer anderen Stimme gesetzt.

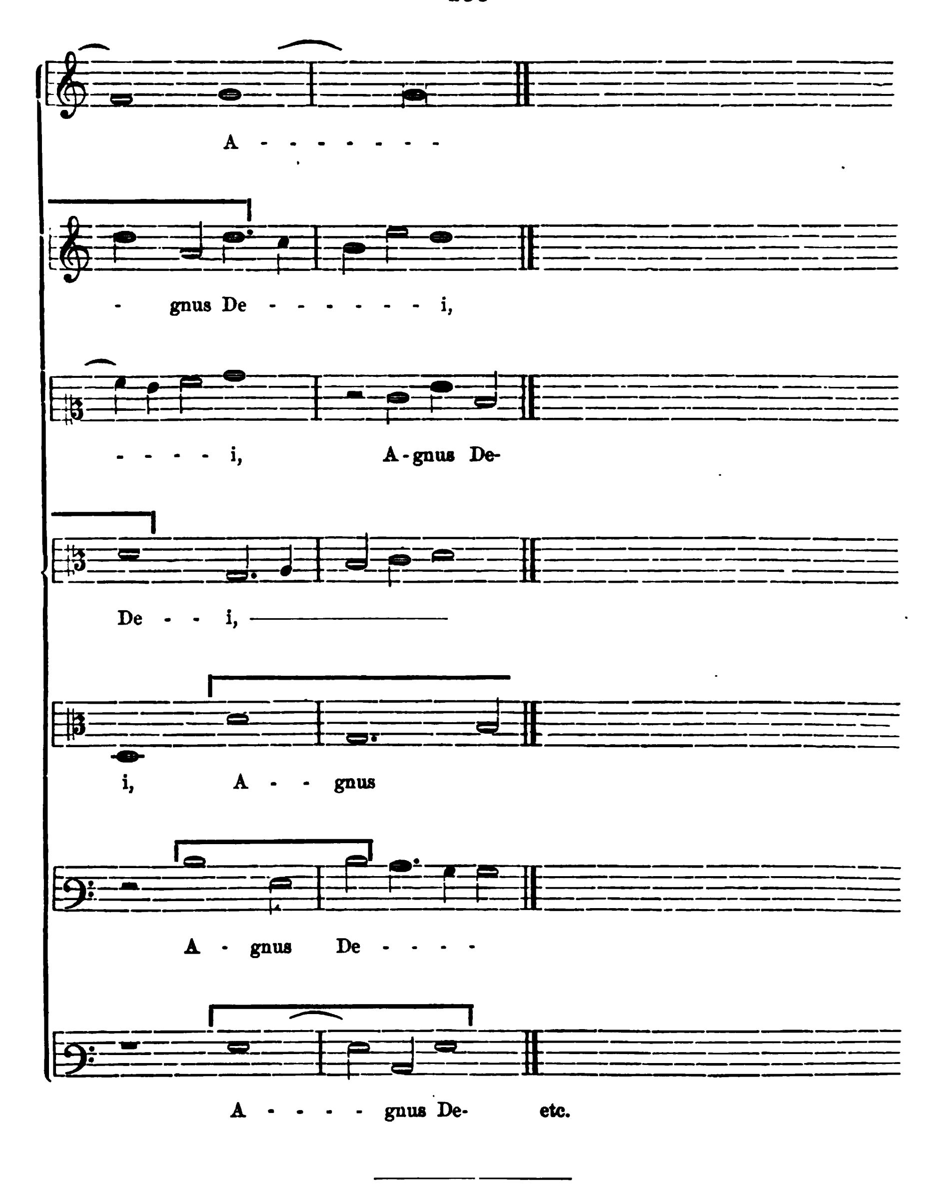
Cantus firmus mit 6 imitierenden Kontrapunkten.

ANDR. GABRIELI: Missa „Pater peccavi". M. d. Sel. nov.



P. da Palestrina: Missa „Veni sancte Spiritus". (Bd. XXIII.)

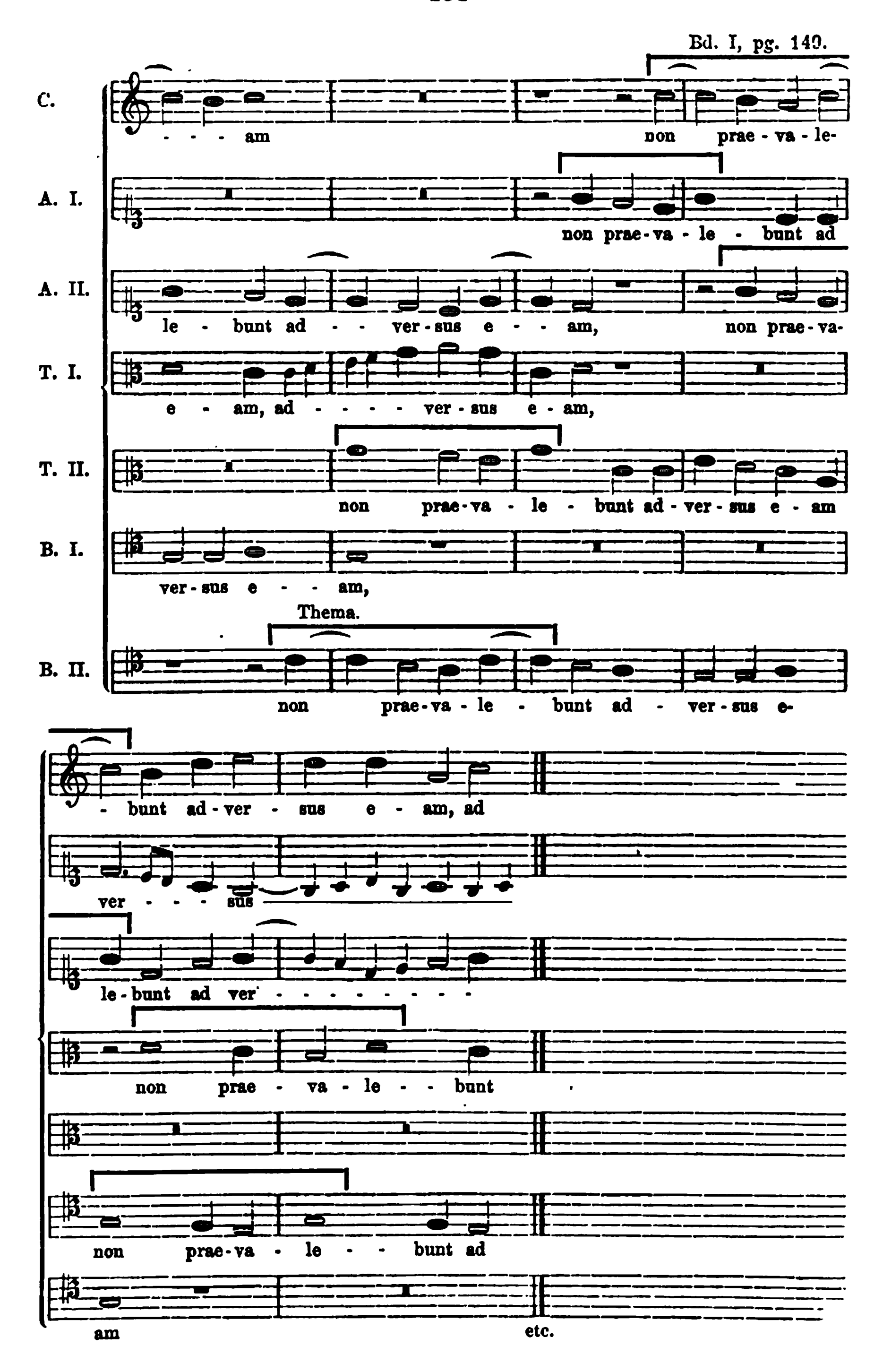




Siebenstimmige Imitation.

Ein Muster siebenstimmiger Imitation ist das Motett: Tu es Petrus von P. DA PALESTRINA, ein Tonsatz voll Kraft und Leben. Folgende Stelle aus demselben zeichnet sich durch die Engführungen aus.

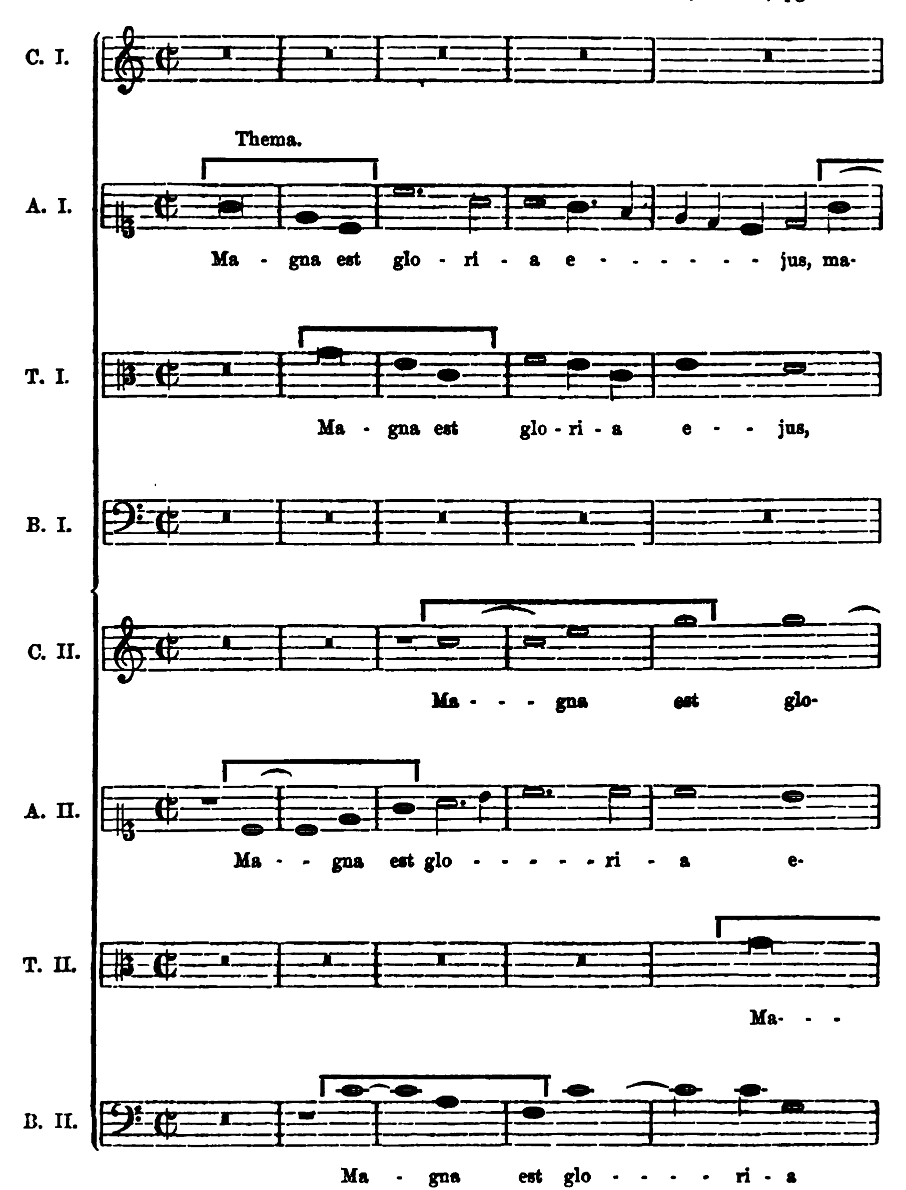
Bd. I, pg. 140.

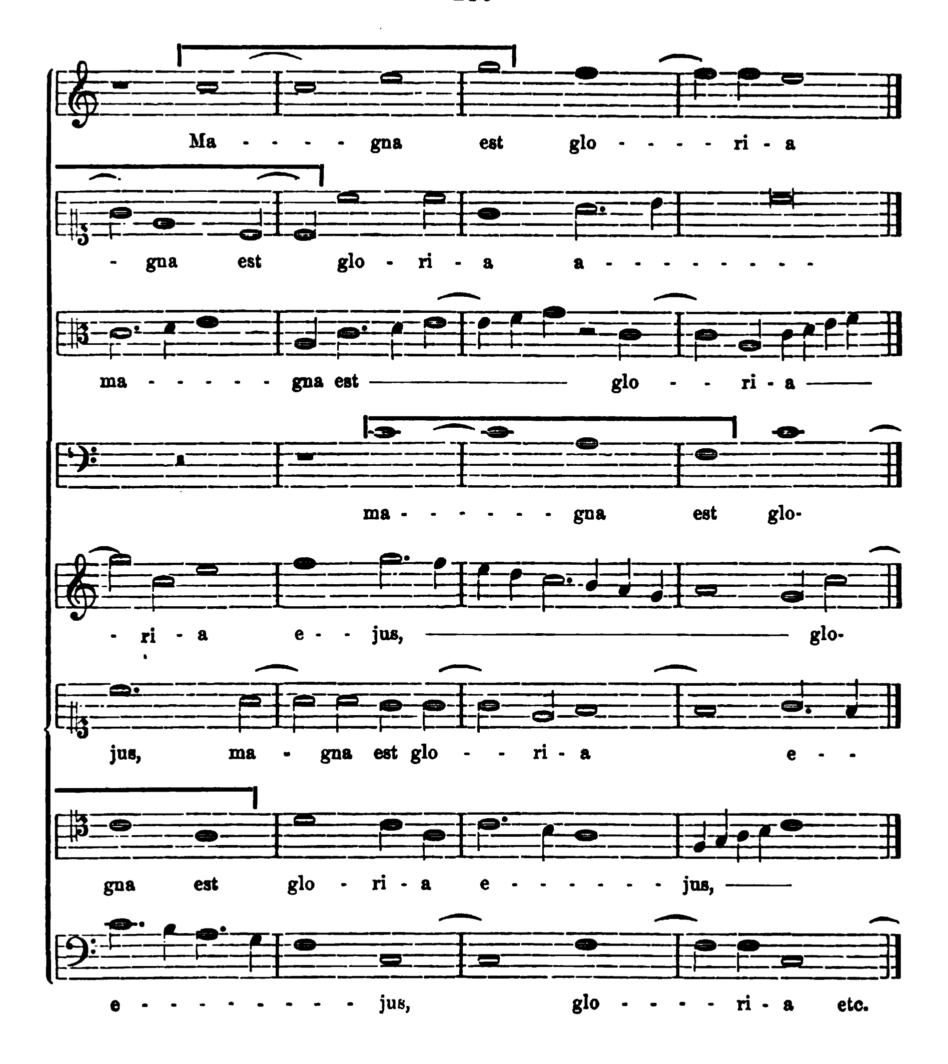

C.
A. I.
A. II.
T. I.
T. II.
B. I.
B. II.
Thema.
am
non prae - va - le-
non prae-va - le - bunt ad
le - bunt ad - - ver-sus e - - - am,
non prae-va-
e - am, ad - - - - ver-sus e - am,
non prae-va - le - bunt ad - ver - sus e - am
ver-sus e - - - am,
non prae-va - le - bunt ad - ver-sus e-
- bunt ad - ver - sus e - am, ad
ver - - - sus
le-bunt ad ver - - - - - - - -
non prae - va - le - - bunt
non prae-va - le - - bunt ad
am
etc.

Achtstimmige Imitation.

Beispiele.
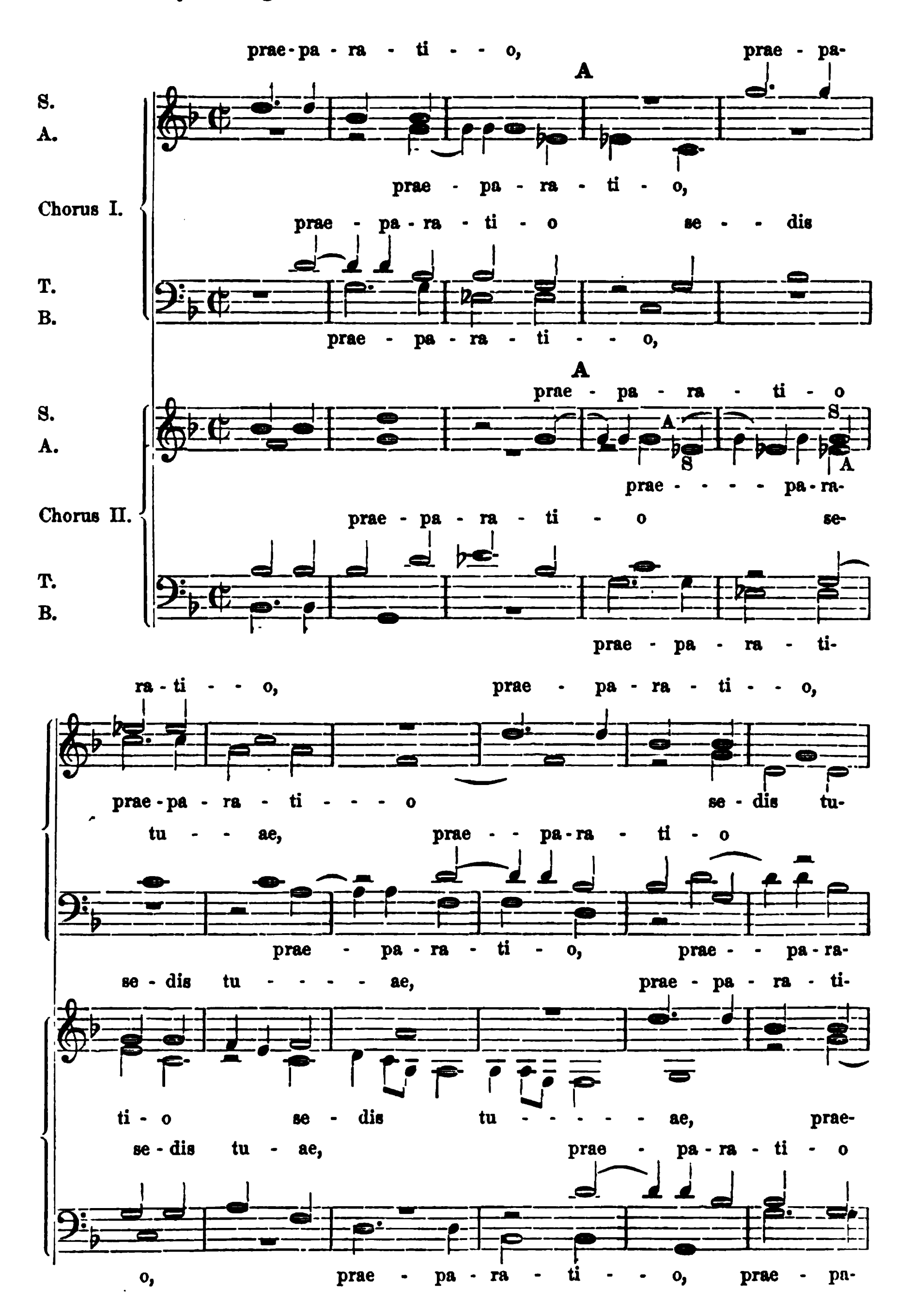
P. da Palestrina, Bd. II, pg. 159.

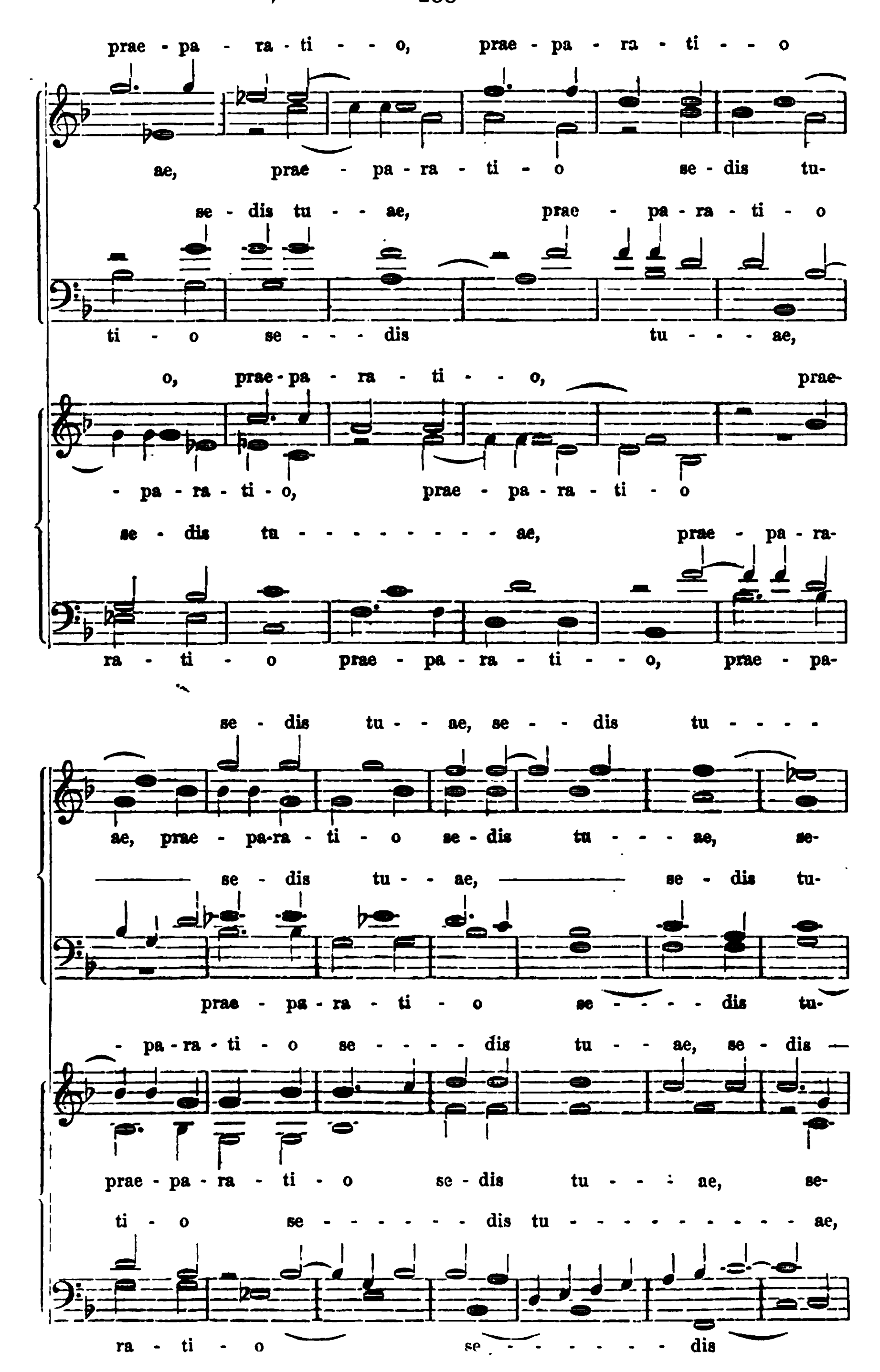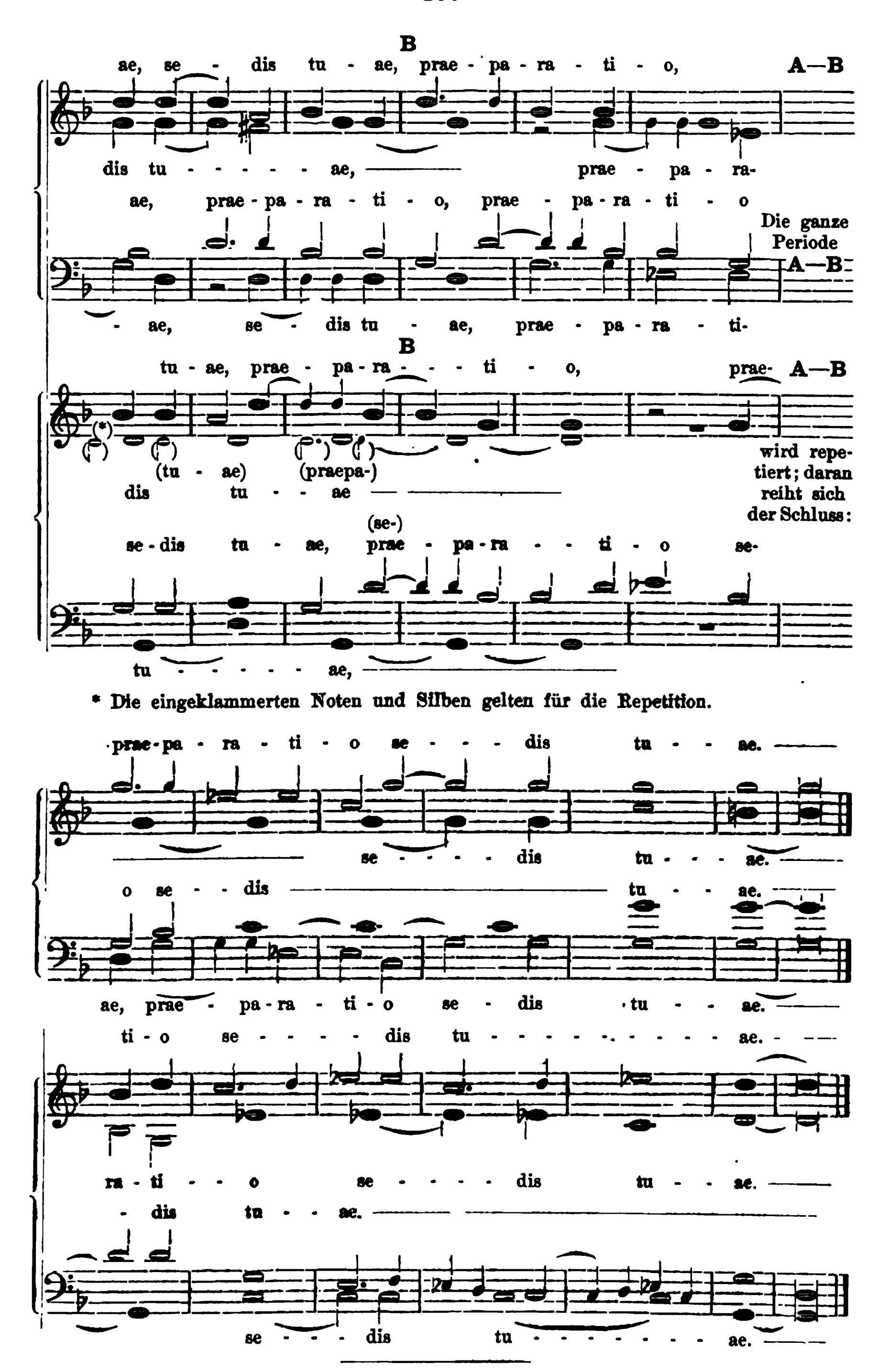




Das melodisch gleiche Thema hat in dem 8stimmigen Weihnachts-offertorium „Tui sunt coeli" von Orlando di Lasso eine grossartige imitatorische Verarbeitung gefunden. Schlag auf Schlag folgen die Nachahmungen, deren Einsätze durch das Wort „praeparatio" gleich Posaunenstössen treffend markiert werden (justitia et judicium praeparatio sedis tuae = Gerechtigkeit und Gericht ist die Zurichtung deines Thrones). Die Komposition hält sich bis zum Worte praeparatio in zwei bald einander ablösenden, bald zu gleicher Zeit miteinander vortragenden Chören zu je 4 Stimmen, bei dem genannten Worte aber greift der Meister zu dem Mittel der achtstimmigen Imitation, um mit dem einfachen Tonmaterial aus dem Dreiklange einen

imposanten Schlusssatz zu gestalten. Er folgt hier, der Raumersparnis halber in 4 Liniensysteme gebracht.




prae - pa - ra - ti - - - o, prae - pa - ra - ti - - - o
ae, prae - pa - ra - ti - o se - dis tu-
se - dis tu - - - ae, prae - pa - ra - ti - o
ti - o se - - - dis tu - - - - ae,
o, prae - pa - ra - ti - - - o, prae-
- pa - ra - ti - o, prae - pa - ra - ti - o
se - dis tu - - - - - - - - - - ae, prae - pa - ra-
ra - ti - o prae - pa - ra - ti - - - o, prae - pa-
se - dis tu - - - ae, se - - - dis tu - - - -
ae, prae - pa-ra - ti - o se - dis tu - - - - ae, se-
se - dis tu - - - ae, se - dis tu-
prae - pa - ra - ti - o se - - - - dis tu-
- pa - ra - ti - o se - - - - - dis tu - - ae, se - dis
prae - pa - ra - ti - o se - dis tu - - - ae, se-
ti - o se - - - - - - - dis tu - - - - - - - - - - - ae,
ra - ti - o se - - - - - - - dis


B
ae, se - dis tu - ae, prae - pa - ra - ti - o,
A—B
dis tu - - - - - - ae, prae - pa - ra-
ae, prae - pa - ra - ti - o, prae - pa - ra - ti - o
Die ganze Periode
A—B
- ae, se - dis tu - ae, prae - pa - ra - ti-
B
tu - ae, prae - pa - ra - - - ti - o, prae-
A—B
(tu - ae) (praepa-)
dis tu - - ae
wird repetiert; daran reiht sich der Schluss:
(se-)
se - dis tu - ae, prae - pa - ra - - - ti - o se-
tu - - - - - - ae,
* Die eingeklammerten Noten und Silben gelten für die Repetition.
prae - pa - ra - ti - o se - - - dis tu - - ae.
se - - - - dis tu - - - ae.
o se - - dis tu - - ae.
ae, prae - pa - ra - ti - o se - dis tu - - ae.
ti - o se - - - - dis tu - - - - - - - - - - ae.
ra - ti - - o se - - - - dis tu - - ae.
- dis tu - - ae.
se - - - dis tu - - - - - - - - ae.

Die Fuge.

1. Fuge nennen wir ein Tonstück, zu dessen Hauptinhalt ein oder mehrere Themen durch Nachahmung nach bestimmten Regeln werden.

2. Die Fuge mit einem Thema heisst einfache Fuge; mit zwei Themen wird sie Doppelfuge, mit drei Themen Tripelfuge genannt; mit vier Themen würde sie Quadrupelfuge zu nennen sein u. s. w.

Bemerkung: Im 15. und 16. Jahrhundert verstand man unter Fuge jene Art der Nachahmung, in welcher die Stimmen sich Note für Note während der ganzen Dauer des Tonstückes bis zur Kadenz nachahmen, welche Form man jetzt Kanon nennt. — Fuge kommt vom lateinischen Fuga, d. h. Flucht, oder nach mittelalterlicher Auffassung Jagd, also eine Jagd von Stimmen. Fux sagt: „Das Wort Fuge kommt von fugere und fugare (fliehen und verjagen) her, wie verschiedene rechtschaffene Skribenten behaupten: Nemlich, als wenn der vorhergehende Theil einer Fuge gleichsam fliehete, und von dem folgenden verjaget würde, welches wahr wäre, wenn nicht solches die Nachahmung, wie gelehret worden, verursacht. Die Beschreibung einer Fuge ist derohalben von der Nachahmung unterschieden. Ich sage also: die Fuge ist von der folgenden Stimme die Wiederholung einiger Noten, die in der vorhergehenden Stimme gesetzt worden, wobei man auf die Tonart, auf einen (der) ganzen und halben Ton Achtung gibt. (Übersetzung von L. Mizler.)

3. Das Thema der Fuge soll die Eigenschaften eines guten Imitationsthemas besitzen, soll kurz und leicht fassbar (vgl. „Nachahmung", S. 154, Nr. 5) und so hoher Bedeutung wert sein, dass es ein ganzes Tonstück hindurch in jeder Stimme oftmals wiederkehren kann, ohne an seinem inneren Werte einzubüssen. „Jede seiner Stärken, aber auch jede seiner Schwächen kehrt oft wieder, und äussert ihren Einfluss zuerst auf den Komponisten, dann auf den Hörer . . . ." (Marx, Kompositionslehre.)

4. Die Nachahmung oder Beantwortung des Fugenthemas ist eine tonale (S. 161, No. 7); ausnahmsweise kann auch die reale (strenge, intervallgetreue) Anwendung finden.

5. Das Thema wird auch Führer, Dux, Guida, die Beantwortung aber Gefährte, Comes, Consequente genannt. Insoferne das Thema Gegenstand der Nachahmung ist, heisst es auch Subjectum, Soggetto.

6. Durch das Auftreten des Themas mit seiner Nachahmung, also durch die Verbindung von Führer und Gefährten zu einer Nachahmung entsteht eine „Durchführung". Gewöhnlich hat die Fuge 3 Durchführungen. Die Anordnung der Stimmen in der Durchführung wird Widerschlag oder Repercussio genannt.

7. Das Thema der Vokalfuge soll den Umfang eines Hexachordes nicht überschreiten, damit es von jeder beteiligten Stimme sowohl auf Tonika, als auch auf Dominante bequem ausgeführt werden kann.

8. In der zweiten oder wenigstens dritten Durchführung soll das Thema mit der Nachahmung in Engführung gebracht werden (S. 166, No. 10); bei Feststellung des Thema ist darauf Rücksicht zu nehmen.

9. Jeder Einsatz des Themas nach dem ersten Auftreten geschieht nach einer Pause und wirkungsvoll, d. h. deutlich erkennbar (S. 168, No. 12). In gleicher Weise muss jede Stimme, so oft sie nach Pausen wieder am Gesange sich beteiligt, mit dem Thema eintreten.

10. Um die Tonart schon im Fugenthema zu erkennen, soll als Anfangston desselben entweder die Tonika oder die Quinte der Tonart gewählt werden; die Nachahmung erfolgt sodann im ersteren Falle auf der Quinte, im letzteren auf der Tonika.
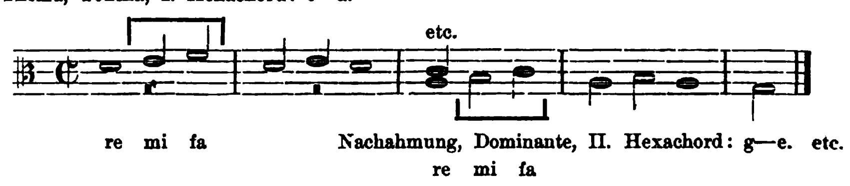
11. Da die in der Fuge geforderte strenge oder genaue Nachahmung in den Choraltonarten nicht mit Hilfe der modulierenden Versetzungszeichen ♯ oder ♭ hergestellt werden darf, so ist vorzüglich auf die Lage des Themas in der diatonischen Tonleiter zu achten. In gewissen Fällen wird dasselbe Note für Note genau nachgeahmt werden können, in andern Fällen dagegen wird der erste Intervallenschritt des Themas bei der Beantwortung eine Veränderung erleiden müssen, um den für die strenge Nachahmung entscheidenden Halbton in dieselben Verhältnisse zu bringen, in welchen er im Thema erschienen war; andere Themen werden sich für die Fugenkomposition überhaupt nicht eignen. Um nun die folgenden, diese Fälle illustrierenden Regeln der alten Schule richtig aufzufassen und anzuwenden, müssen wir unsere Aufmerksamkeit einem Teile der diatonischen Tonleiter zuwenden, welcher den Halbton mi-fa enthält; es ist dieses das Hexachord c-d-e f-g-a, welchem die quidonischen Silben ut-re-mi fa-sol-la entsprechen; dieses Hexachord lässt sich nämlich eine Quinte höher oder eine Quarte tiefer ganz genau nachahmen: g-a-h c-d-e; auch diesem Hexachord entsprechen die Silben ut-re-mi fa-sol-la; das mi-fa = e-f oder c-h steht in beiden Hexachorden

von der 3. zur 4. Stufe*); wenn wir das Hexachord c-ef-a als ein Thema der jonischen Tonart ansehen, so folgt tonal richtig als Nachahmung das andere Hexachord g-h c-e, und umgekehrt; würde hingegen das zweite Hexachord g-a-h c-d-e als der mixolydischen Tonart angehörig betrachtet werden, so müsste es seine Beantwortung auf der Dominante d-ef-g-a-h erhalten; das mi-fa würde hier von der zweiten zur dritten Stufe treffen, während es im Thema von der dritten zur vierten den Halbtonschritt machte; die Beantwortung wäre also nicht streng, daher in der angegebenen Weise für die Fugenkomposition nicht verwendbar, wenn nicht daran irgend eine Veränderung vorgenommen würde. In Rücksicht nun auf diese Verhältnisse gelten folgende Regeln:**)

I. Eine ganz genaue Nachahmung eines Fugenthemas findet statt, wenn dasselbe a) mit der **Tonika** beginnt und seine Töne dem Hexachorde c-d-ef-g-a entnimmt, oder b) wenn es mit der **Dominante** anfängt und sich im Umfange des andern Hexachordes g-a-h c-d-e bewegt. Z. B.

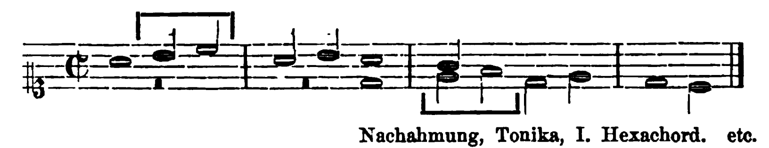
Dorisch.

Thema, Tonika, I. Hexachord: c—a.



Dorisch.

Dasselbe Thema, Dominante, II. Hexachord.



II. Wenn dagegen ein **mit der Tonika** beginnendes Fugenthema seine Töne dem **zweiten** Hexachord g-a-hc-d-e entnimmt, die Nachahmung also im ersten Hexachord sich bewegt, so muss, um die genaue Nachahmung herstellen zu können, der erste Intervallschritt

*) Das Hexachordum molle (s. S. 7) f, g, a, b, c, d steht in demselben Verhältnisse zum Hexach. naturale c-a, wie dieses zu dem Hexach. durum g-e; es ist hier nur als eine Transposition auf die höhere Quart anzusehen und hat daher auf die Entwickelung der Fugenregeln keinen weiteren Einfluss.
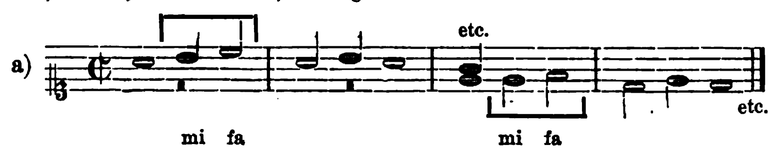
**) Eine gründliche und ausführliche Erörterung findet sich in BELLERMANN's „Kontrapunkt", III. Aufl., pg. 302 u. f.

a) wenn er aufsteigend ist, um eine Tonstufe **verkürzt**,

b) wenn er absteigend ist, um eine Tonstufe **vergrössert** werden.

Aeolisch.

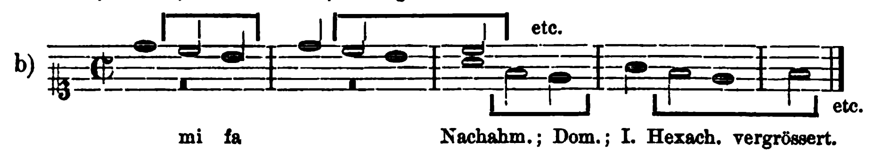
Thema, Tonika, II. Hexachord, aufsteigend:



Nachahmung; Domin. I. Hexach.; verkürzt.

Dorisch.

Thema, Tonika, II. Hexachord, absteigend:



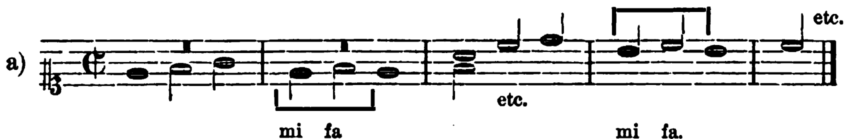
Gerade das Umgekehrte geschieht, wenn das Fugenthema mit der **Dominante** beginnt und sich im Umfange des **ersten** Hexachordes c-d-ef-g-a bewegt; der erste Intervallenschritt der Nachahmung wird

a) aufsteigend **vergrössert**,

b) absteigend **verkürzt**, immer um eine Tonstufe.

Dasselbe Thema aeolisch, Dominante, I. Hexach.

Nachahmung auf Tonika vergrössert.



Dorisch.
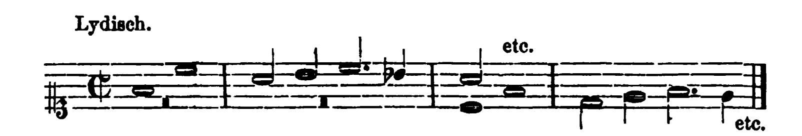
Thema auf Dominante, I. Hexach. **Nachahmung auf Tonika, II. Hexach.**



Übrigens kann es auch notwendig werden, dass die Vergrösserung oder Verkürzung eines Intervalles an eine andere Stelle verlegt werden, weil die genaue Befolgung dieser Regel die Beantwortung des Fugenthemas nicht

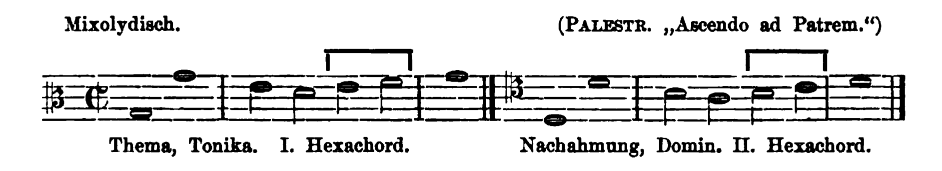
klar genug erkennen lässt. Dies ist besonders gerne der Fall, wenn das erste Intervall eine Terz oder Quart ist. Auch die Sekunde, welche in den Einklang verkürzt wird (oder umgekehrt), kann der leichten Erkennbarkeit des Themas in der Beantwortung Abbruch thun. Es muss dem richtigen Geschmacke des Komponierenden überlassen bleiben, zu entscheiden, ob ein so gestaltetes Thema eine gute, vollkommen befriedigende Beantwortung zulässt und überhaupt für ein oftmaliges Auftreten, wie es in der Fuge geschieht, geeignet ist.

III. Beginnt ein Fugenthema mit einem Sprunge von der Tonika zur Dominante, so antwortet die Nachahmung mit einem Sprunge von der Dominante zur Tonika, und umgekehrt: der Sprung von der Dominante zur Tonika wird mit einem solchen von der Tonika zur Dominante beantwortet. Denn nur auf diese Weise ist die tonale Nachahmung möglich.
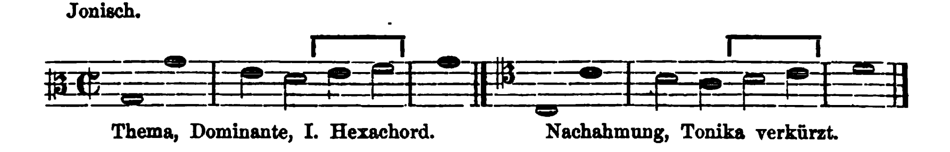


Die Meister des polyphonen Stiles im 15. und 16. Jahrhundert zogen die reale Beantwortung (s. S. 161, No. 7) gerne der tonalen vor; sie konnten dadurch das dem gregorianischen Chorale entnommene oder auch frei erfundene Thema strenge nachahmen, ohne eine andere Änderung daran vorzunehmen, als etwa eine solche durch obige I. und II. Regel veranlasste. Erst mit der Entwickelung der Fuge zur jetzigen feststehenden Form hat sich eine strengere Beobachtung der Tonalität herausgebildet.

IV. Das erste Intervall kann auch grösser sein als eine Quinte, also aufsteigend eine Oktave oder kleine Sexte, — absteigend sind diese Intervalle ohnehin durch die bekannten allgemeinen Regeln über Melodiebildung verboten. — In diesem Falle richtet sich die Beantwortung ganz nach den Regeln I und II und sind für das Hexachord jene Noten entscheidend, welche nach der ersten Note folgen. Z. B.



Dasselbe Thema als jonisch behandelt, dürfte die Veränderung (nach Regel II) erst von der zweiten zur dritten Note erhalten, weil der Oktavensprung kein die Melodie wesentlich änderndes Intervall ist; es müsste also folgendermassen verfahren werden:

Jonisch.



Wenn in einem Thema die Tonstufen f und h, von denen jede nur einmal in einem der Hexachorde c-a und g-e enthalten ist, vorkommen, so ist eine genaue Beantwortung der beiden Halbtöne nicht möglich und genügt es daher, wenn der erste Halbton des Themas nachgeahmt wird; immer aber bleibt die leichte Erkennbarkeit des Themas in der Nachahmung die wesentlichste Bedingung für die Brauchbarkeit eines so gestalteten Themas.

Es kommt aber in fugierten Sätzen selbst der besten Meister des 16. Jahrhunderts sehr häufig die freie Nachahmung vor, trotz der Einsätze auf Tonika und Dominante.

Von dieser freien Bearbeitung der Fuge jedoch soll in der Schule noch kein Gebrauch gemacht werden; es ist „pädagogische Notwendigkeit, der Phantasie Schranken aufzuerlegen, bis sie hinreichend erstarkt ist, sich im Schrankenlosen ohne Gefahr ergehen zu können." (Vgl. S. 150.)

Es ist selbstverständlich, dass die genaue Befolgung der gegebenen Regeln allein noch nicht hinreicht, ein schönes Fugenthema zu erfinden und zu verarbeiten, welches den Wert und die Fähigkeit in sich hat, als Hauptinhalt eines ganzen Tonstückes das Interesse des Hörers zu fesseln; vielmehr ist dieses, wie überhaupt in jeder Komposition, Sache des richtigen Gefühles und des gesunden Geschmackes.

12. Wenn der „Führer" das Thema gesungen hat, übernimmt es der „Gefährte"; jener aber hört nicht auf, zu singen, sondern setzt den Gesang durch einen „Gegensatz", Kontrapunkt fort. Dieser Gegensatz bringt nichts fremdartiges, ist vielmehr eine natürliche Fortsetzung des Themas; gleichwohl aber muss er sich sowohl rhythmisch als melodisch von jenem unterscheiden, so dass er nie mit dem Thema verwechselt werden kann, sondern als selbständig geführte Stimme sich geltend macht. Auch die anderen Stimmen, welche sich an der Fuge beteiligen, setzen nach dem Vortrage des Themas Kontrapunkte, so dass der Fugensatz, nachdem das Thema anfangs ohne jede Begleitung aufgetreten war, also vom Eintritte des Gefährten an fortwährend mehrstimmig bleibt. Nur in der zweistimmigen Fuge können gewöhnlich einzelne einstimmige Stellen nicht umgangen werden, um dem wieder auftretenden Thema einen vollgiltigen Einsatz zu ermöglichen.

13. Zwischen den einzelnen Durchführungen entstehen durch die Kontrapunkte kurze Sätze, in welchen das Thema nicht erscheint; diese Sätze,

Zwischensätze genannt, behandeln oft ein Motiv aus dem Thema oder den Gegensätzen, oder bringen ganz Neues und dadurch grösseren Wechsel in den ganzen Tonsatz; sie dienen ferner dazu, einzelne Abschnitte oder das Ende der Fuge in gehöriger Fülle abzurunden, das wirksame Neuauftreten des Themas zum Anfang einer neuen Durchführung einzuleiten u. dgl. In den folgenden Übungen sollen sich jedoch diese Zwischensätze nicht über zwei Allabreve-Takte ausdehnen.

14. Am Thema dürfen, wenn es in einer Durchführung festgestellt war, alle jene Veränderungen vorgenommen werden, welche bereits in der Lehre von der Nachahmung erwähnt wurden: Verlängerung oder Verkürzung des Anfangs- oder Schlusstones, Vergrösserung, Verkleinerung, Nachahmung in Gegenbewegung, Taktverrückung durch Synkopierungen. In der letzten Durchführung, besonders wenn die Engführung dazu Veranlassung gibt, kann es genügen, dass das Thema nicht mehr ganz vorgetragen wird, sondern nur der Anfang desselben, weil es durch das oftmalige Vorführen hinlänglich bekannt ist.

15. Wenn besonders gegen den Schluss der Fuge die Stimmen in der lebendigsten Gegen- und Wechselwirkung sich befinden, setzt sich oft eine Stimme auf einem Tone fest, vorzugsweise auf der Tonika oder der Dominante, um „die zerstreuten Kräfte zu sammeln“ und sie in der Haupttonart zu vereinigen; man nennt dieses den „Orgelpunkt“; er lässt sich für die Orgel- und Instrumentalfugen besser verwerten als für die rein vokale Komposition. (Vgl. S. 88, Anmerkung.)

So viel über die Form der Fuge! Aus dem Mitgeteilten lässt sich bereits entnehmen, wie die Fuge in höchster geistiger Einheit die reichste Manigfaltigkeit von Gestaltungen und in jeder einzelnen Stimme den reichsten Gehalt selbständigen Lebens entwickelt. Aus einem einzigen Hauptsatze, einem Thema, der sich seinen Nebengedanken, den Gegensatz hervorruft, entsteht das ganze Tonstück, die Fuge. Durch das Festhalten am erwählten Thema ist die innere Einheit gesichert; durch die Übung in der Fugenform wird der Komponierende an die einheitliche Entfaltung eines Tonsatzes gewöhnt. Endlich beschäftigt in der Fuge der zuerst von einer Person — denn als solche fasst die Polyphonie jede Stimme auf — vorgetragene Hauptgedanke alle daran teilnehmenden Personen (oder Stimmen) gleichmässig. Vortrefflich schildert MARX*) diese Seite der Fuge: „Jede Stimme ist selbständig, gleichsam eine Person für sich; und jede dieser Personen ist mit dem einen Gedanken beschäftigt, dem sie in ihrer Weise und an ihrer Stelle auszusprechen, zu unterstützen, dem sie etwas zu- oder entgegenzusetzen hat. Eine von ihnen spricht diesen einen Gedanken, das

*) MARX, Kompositionslehre, 2. Bd., pg. 348.

Thema aus. Eine zweite fasst ihn in ihrer eigenen Weise auf; aber die erste ruht nicht: sie hat zuzufügen, entgegenzustellen. Eine dritte, eine vierte Stimme folgen nacheinander in gleicher Weise; nun haben alle den Satz aufgenommen, — die erste Durchführung ist vollendet. Aber die ersteren Stimmen hatten nicht mit dem Satze geendet, sie hatten noch Weiteres zuzufügen gehabt im Gegensatze; auch die letzte Stimme in der Durchführung nimmt am Gegensatze teil, es entsteht ein Zwischensatz, in dem jener oder auch ein Teil des Themas erörtert wird. Bisher ward der Gedanke der Fuge in seiner ursprünglichen Sphäre, im Hauptton — oder auf ihm Unterdominante dargestellt; und in Einer Weise, von Einer Seite — in Dieser Ordnung der Stimmen mit Diesem Gegensatze. Nun wendet sich die Betrachtung in andere Sphären, an andere Seiten der Sache. Neue Durchführungen in anderen Tönen beginnen, mit anderer Anordnung, anderem Gegensatze. Vielleicht nehmen nicht alle Stimmen teil; wenigstens werden ihrer zwei die Erörterung fortzuführen haben, und nur in sehr vorübergehenden Momenten eine einzige allein bleiben. Zwischen den Durchführungen erscheinen neue Zwischensätze oder Umwandlungen des ersteren; und so eifert die Unterredung, der Wettkampf der Stimmen fort, bis man auf den ersten Standpunkt, in den Hauptton zurückgekehrt ist, hier nochmals, in höherer Weise, den Hauptgedanken durchgeht und mit ihm oder einem Nachsatze das Ganze schliesst.

So erkennen wir schon im oberflächlichen Bild in der Fuge diejenige Form, welche die Stimmführung, die Ausbildung jeder Stimme, den musikalischen Dialog zur höchsten, zugleich einheitsvollsten und freiesten Entfaltung bringt. Sie ist in dieser Hinsicht die rechte Schule für Jeden, der in irgend einer Sphäre der Komposition, sei es Kirche, Oper oder Orchester, etwas Gediegenes leisten will. Zugleich erhebt sie unser Dichten und Denken über den Kreis unsers engen Ich. In der Fuge spreche nicht Ich: nicht meine Besonderheiten, mein persönliches Empfinden und Vorstellen kommen dahinein. Für dergleichen ist das Lied und die Arie und dergleichen mehr. In der Fuge trete Ich zurück; andere, mehrere und verschiedene Personen nehmen das Wort, die nicht Ich sind, sondern die jede für sich und in ihrer Weise reden wollen. Und da dies der Fall sein soll, so kann das, was Mehrere beschäftigen wird, auch nichts Beschränktes und Unwichtiges sein; es muss die Teilnahme Mehrerer verdienen. — So hebt uns schon der Grundgedanke der Fuge in eine höhere Sphäre, und regt in uns Kräfte an, die andere Formen im Schlummer gelassen hätten.

Es muss ausgesprochen werden, dass selbst das reichste Talent schwerlich irgendwo Ersatz für die etwa versäumte Ausbildung in der Fuge finden, dass die Versäumnis dieser Ausbildung sich gewiss irgendwo empfindlich strafen wird. Und schon hier kann erkannt werden, dass nicht bloss für

die Schule, auch für die Ausübung der Kunst die Fuge eine so wesentliche Form ist, dass sie neu erfunden werden müsste, wenn sie nicht schon vorhanden, — wenn unsere heutige Kunstentwickelung ohne sie möglich gewesen wäre."

Die Fuge als selbständige Kompositionsform wurde besonders durch BACH, HÄNDEL, GRAUN, HAYDN und MOZART u. a. in ihrer hohen Bedeutsamkeit erkannt und zu den grossartigsten Tonschöpfungen verwendet. Im Wesentlichen trifft sie mit der thematischen Imitation des 16. Jahrhunderts zusammen, nämlich im treuen Festhalten an einem Thema, in der Behandlung desselben als Hauptgedanken, welcher der Gegenstand des eifervollen Dialoges mehrerer Individuen ist, und in allen Umständen, welche dazu beitragen, diesen Hauptgedanken sofort zu erkennen und seiner Vorführung, seinem Vortrage zu folgen. Die grösseren Musterbeispiele im vorhergehenden Abschnitte liefern den Beweis dafür. Doch weichen sie von der jetzigen Fugenform gewöhnlich in folgenden Punkten ab: 1. das Thema wird bei seinem ersten Auftreten schon bevor es ganz gesungen wurde, ja vielfach gleich in einer Engführung von der zweiten Stimme nachgeahmt; 2. die Durchführungen werden nicht durch Zwischensätze getrennt; 3. die Imitation ist, wie schon früher bemerkt wurde, vorzugsweise real, während die tonale Imitation ein hervorragender Faktor unserer Fuge ist, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass alle Imitationen des Fugenthemas tonal sein müssen.

Die zweistimmige Fuge.

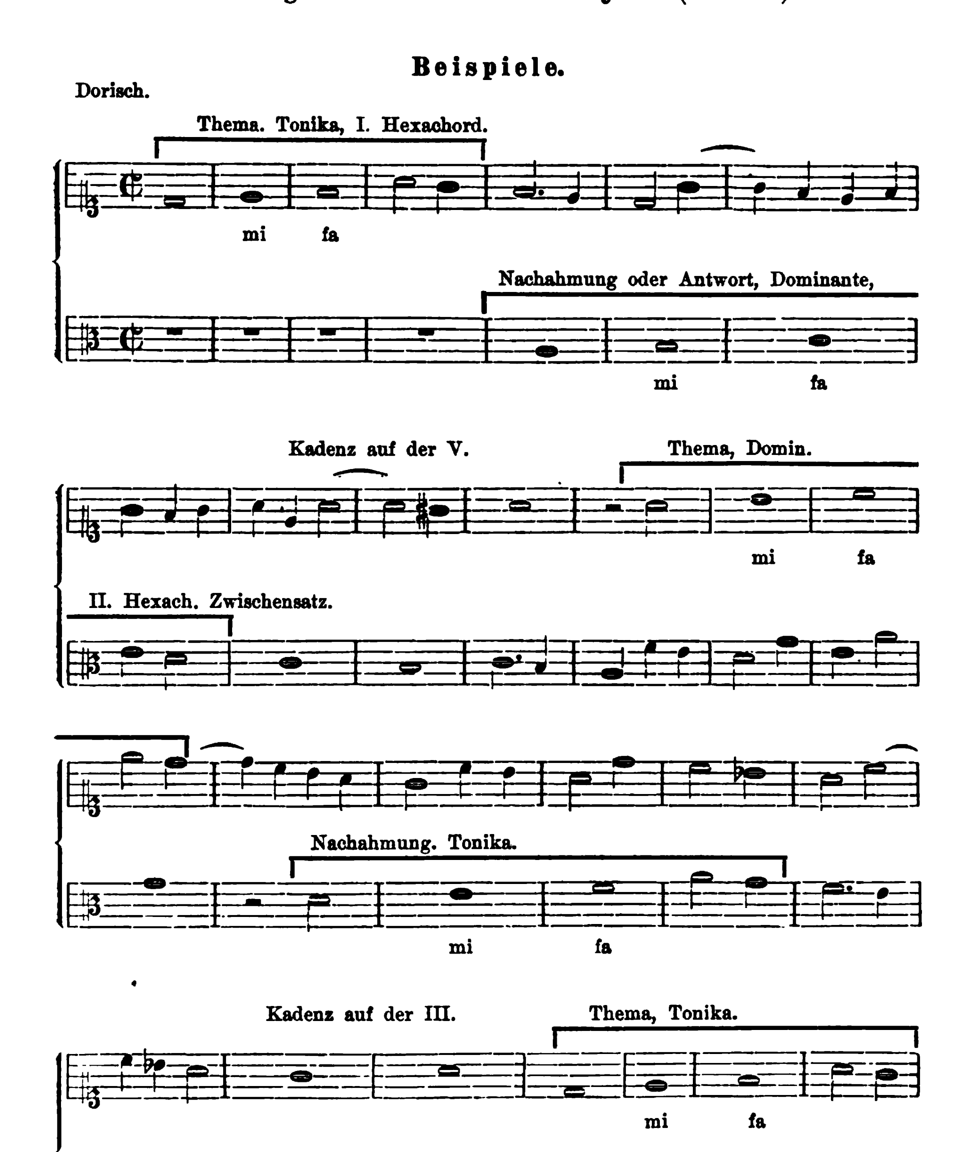
1. Nach dem Vortrage des Themas in einer Stimme folgt die tonale Nachahmung in der andern Stimme, zu welcher die erste Stimme einen Gegensatz bildet, d. h. nach den bekannten Gesetzen des zweistimmigen Satzes mit gemischten Noten kontrapunktiert.
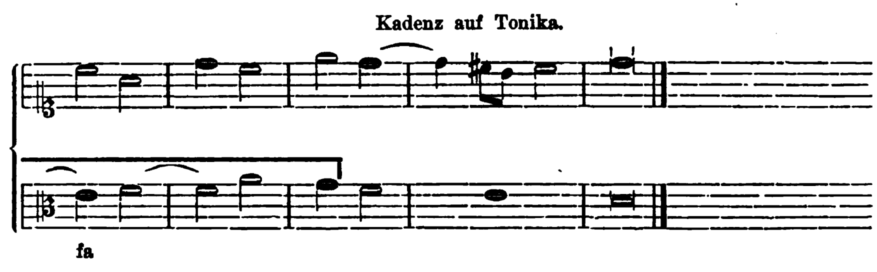
2. Durch eine Kadenz auf der Quinte der Tonart wird die erste Durchführung geschlossen; die eine Stimme setzt den Kontrapunkt fort, während die andere das Thema wo möglich auf der Dominante intoniert, wenn ihr erstmaliges Auftreten auf der Tonika geschah, oder umgekehrt auf der Tonika, wenn sie das erstemal auf der Dominante das Thema gebracht hatte; die erstere Stimme führt den Kontrapunkt auf angemessene Weise zu Ende und beginnt nach einer Pause oder statt derselben auch so, dass die erste Note des Themas von der letzten des Gegensatzes durch ein grösseres Intervall getrennt wird, mit der Nachahmung, worauf die beiden Stimmen die zweite Durchführung auf der Terz der Tonart beschliessen. — In ähnlicher Weise wird die dritte Durchführung mit der Stimmenordnung wie in der ersten Durchführung und mit Anwendung der Engführung gebildet und in der Tonika geschlossen.

3. Die phrygische Tonart kann keine Kadenz auf ihrer Quinte h bilden, ebenso auch die mixolydische nicht auf demselben Tone, welcher

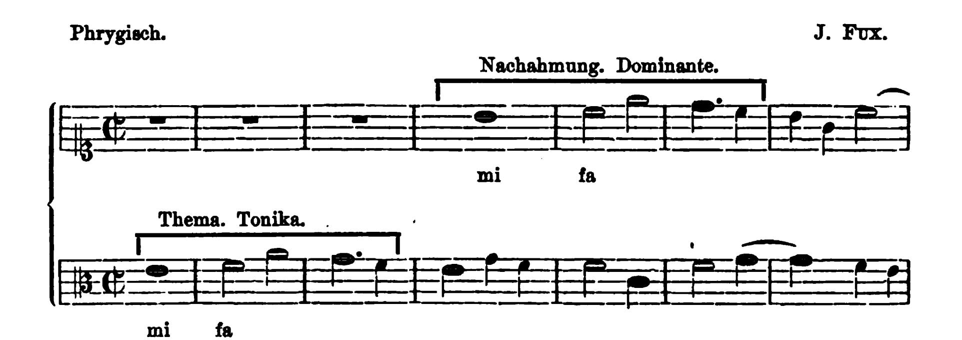
ihre Terz ist. Daher kadenziert die erstere am Schlusse ihrer ersten Durchführung auf ihrer Quart oder Sexte (a oder c) letztere am Schlusse der zweiten Durchführung auf ihrer Sekunde oder Quarte (a oder c).

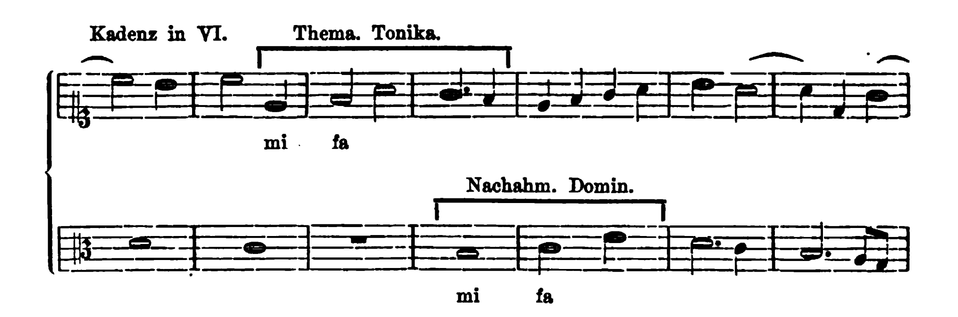
Beispiele.

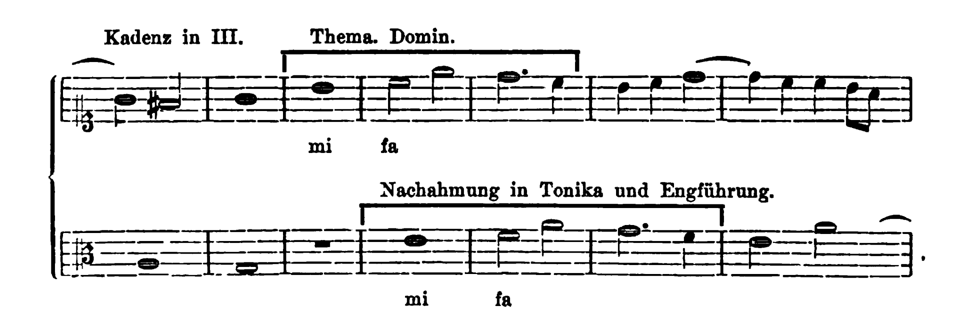


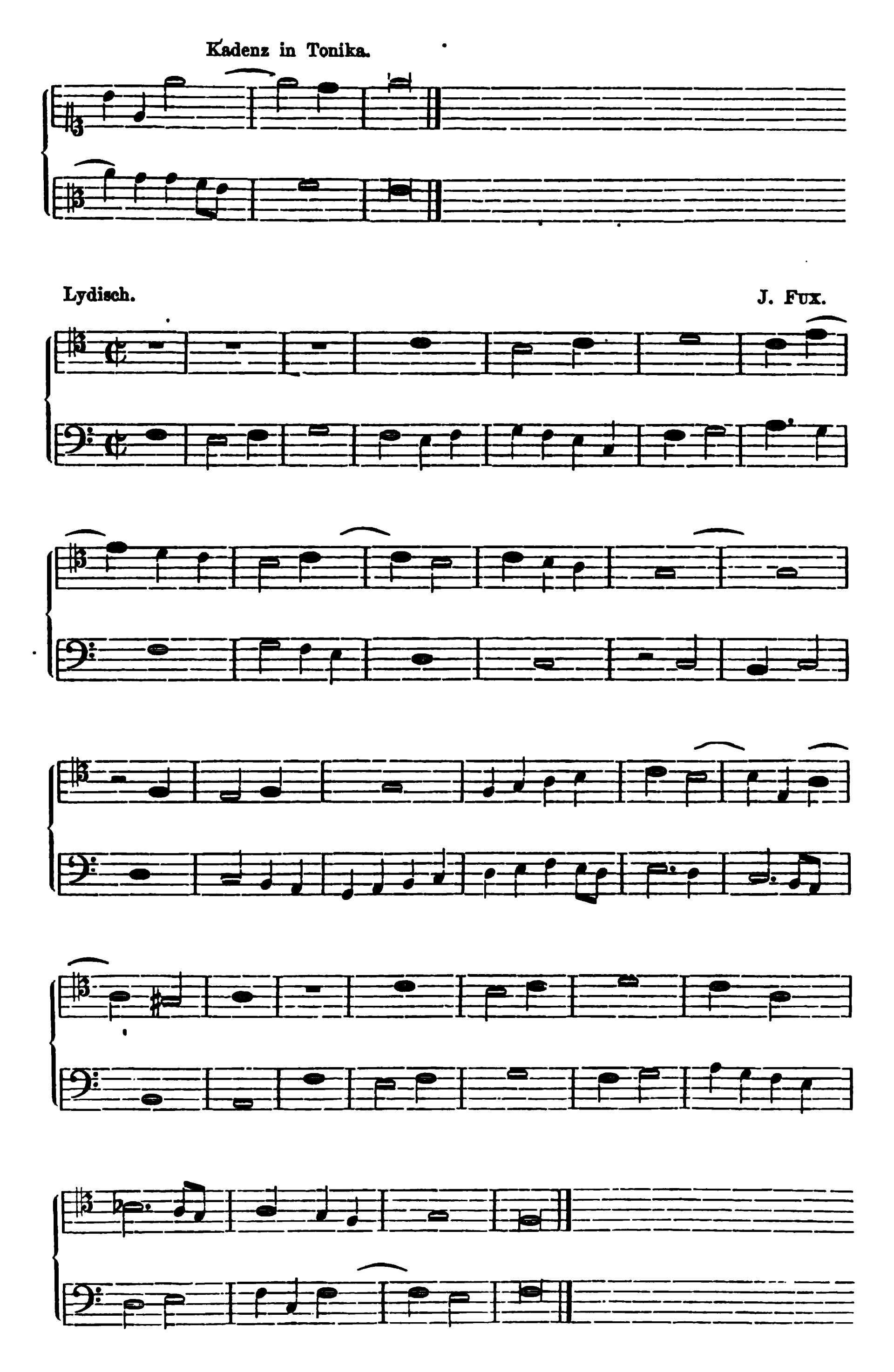


Phrygisch. J. Fux.








Kadenz in Tonika.
Lydisch.
J. Fux.



Mixolydisch. J. Fux.

Thema. Domin. II. Hexach.

mi fa

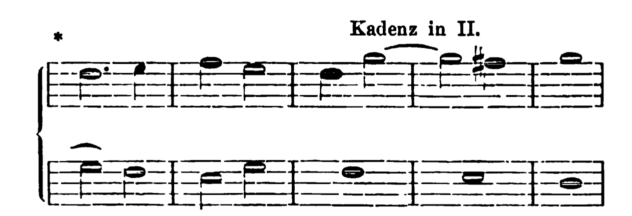
Nachahmung. Tonika. I. Hexachord.

1. Engführung.
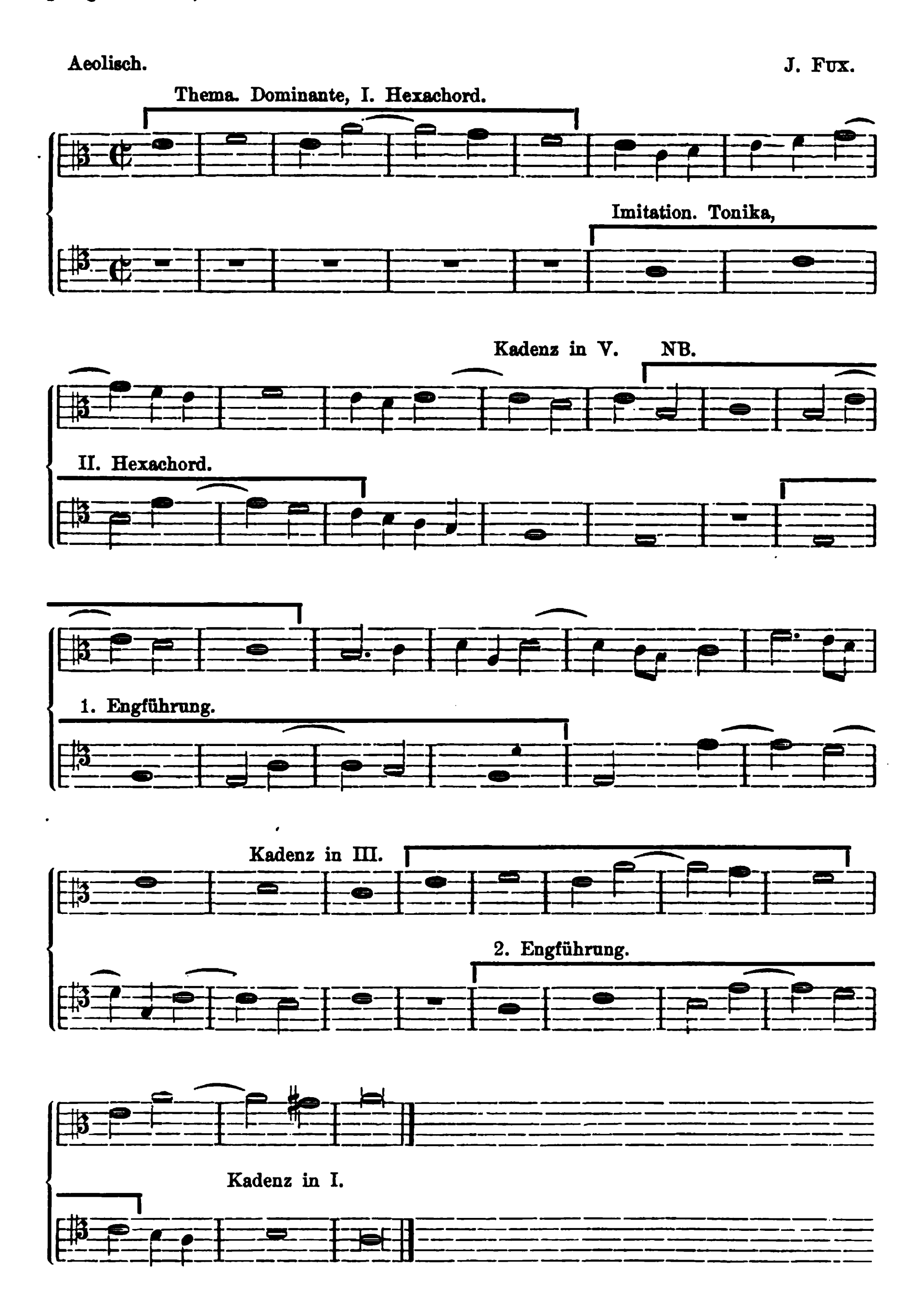
NB. Kadenz in III.

2. Engführung.
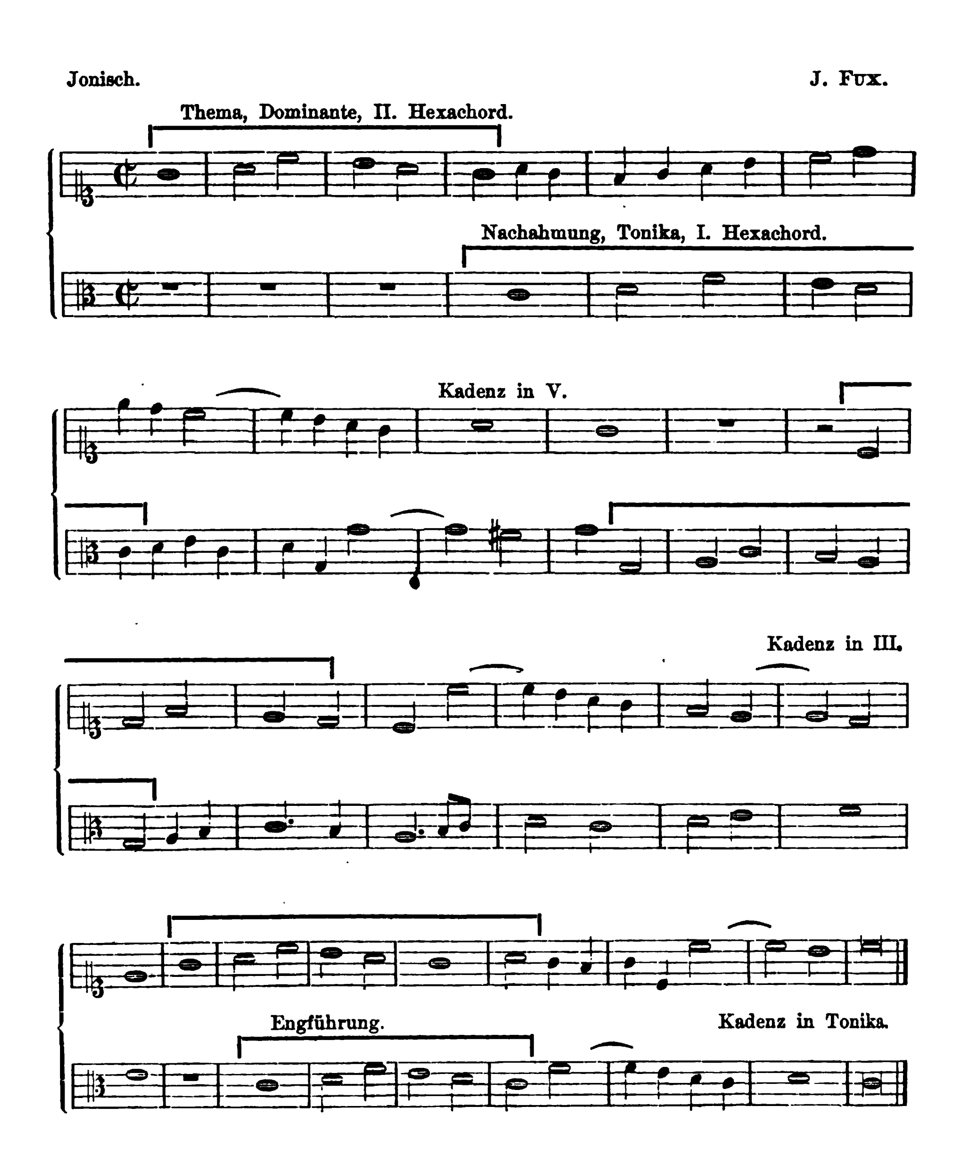
NB. Die mixolydische Tonart kann, wie oben gesagt wurde, die Kadenz auf ihrer Terz h nicht bilden; hier ist es dennoch geschehen mit einem Halbtonfortschritt im abwärtssteigenden Leitton, wie bekanntlich in der phrygischen Tonart kadenziert wird; zu diesem Behufe mussten hier einige Takte durch ♯ förmlich modulieren. Um diese Modulation zu vermeiden, könnte auf folgende Weise in a kadenziert werden:



In der zweiten Durchführung verkürzt der Tenor die vierte Note des Themas, um eine Engführung zu ermöglichen; da diese Note auf den guten Taktteil trifft, ist sie noch genügend betont, um sie als Bestandteil des Themas zu erkennen.



NB. Nach der II. Hauptregel über die Nachahmung des Fugenthemas (S. oben No. 11) musste der erste Intervallenschritt des Themas in der Nachahmung vergrössert werden, was in der ersten und dritten Durchführung auch geschah. In der zweiten Durchführung beginnt jedoch das Thema mit dem unveränderten ersten Intervall h-c; der erste Ton sollte die Tonika a sein; a aber wäre zu dem e der tieferen Stimme Dissonanz. Fux sagt dazu: „Dieses (h statt a) benimmt der Vollkommenheit der Komposition nichts, sondern verbessert sie vielmehr, wenn solches mitten in der Fuge geschieht, weil dadurch die Teile des Satzes überall gleich werden. Ganz anders ist es bei dem Anfang einer Fuge, als da die Tonart und der zum Eintritte des Satzes bestimmte Ton auf das genaueste beizubehalten ist.“



Bemerkung: Das Thema dieser Fuge ist dasselbe, welches J. SEB. BACH zum Hauptthema der Edur-Fuge (Wohltemp. Klavier, Ausg. Litolff, Heft II, No. 9) und PALESTRINA zu seinem Christe eleison der Missa: Jesu, nostra redemptio sich erwählt hat. Vgl. ferner das Beispiel pg. 222. Der melodische Inhalt dieses Themas ist auch das Hauptthema des berühmten Finale von MOZART's „Jupitersymphonie".

Die dreistimmige Fuge.

1. Bis zum Eintritte der dritten Stimme mit dem Thema ist die Fuge zweistimmig nach den bekannten Regeln; der Einsatz der dritten Stimme geschieht „nicht vergebens", wie bereits in Abhandlung über die dreistimmige Imitation vorgeschrieben und durch Beispiele erhärtet wurde.
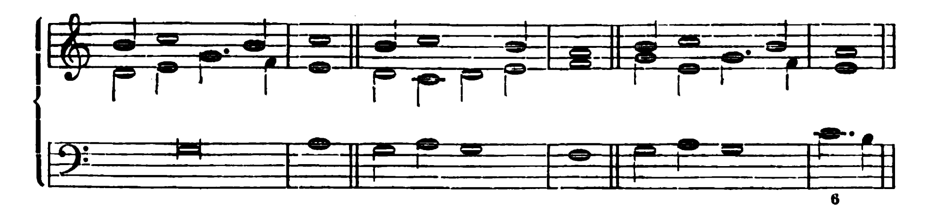
2. Die Anordnung der Stimmen beim Anfang der Fuge geschieht am besten so, dass die ihrer natürlichen Lage nach am nächsten stehenden Stimmen das Thema nacheinander übernehmen, also z. B.

Sopran—Alt—Tenor, oder Alt—Tenor—Bass;
oder Alt—Sopran—Tenor, oder Tenor—Alt—Bass;
oder Tenor—Alt—Sopran, oder Bass—Tenor—Alt;
oder auch Alt—Tenor—Sopran, oder Tenor—Bass—Sopran.

In gleicher Weise folgen auch Tonika und Dominante abwechslungsweise, also z. B. Sopran auf Tonika, Alt auf Dominante, Tenor auf Tonika u. s. w.

3. Die vollkommenen Kadenzen, welche in der zweistimmigen Fuge am Ende der ersten beiden Durchführungen nicht zu umgehen waren, müssen in der drei- und mehrstimmigen Fuge durchaus vermieden werden, vielmehr muss die Fuge als ein einziges Ganzes in ununterbrochenem Flusse sich entwickeln. Deshalb hat jede Stimme, bevor sie mit dem Thema zum zweiten oder dritten Male wieder einsetzt, auf eine geschickte Weise, am besten mit Hilfe des Trugschlusses abzutreten und, während die andern Stimmen weiter singen, durch eine Pause auf den neuen wirkungsvollen Einsatz sich vorzubereiten.

Trugschlüsse können im dreistimmigen Satze zur Vermeidung vollkommener Kadenzen auf folgende Weise Anwendung finden:



6

6 6

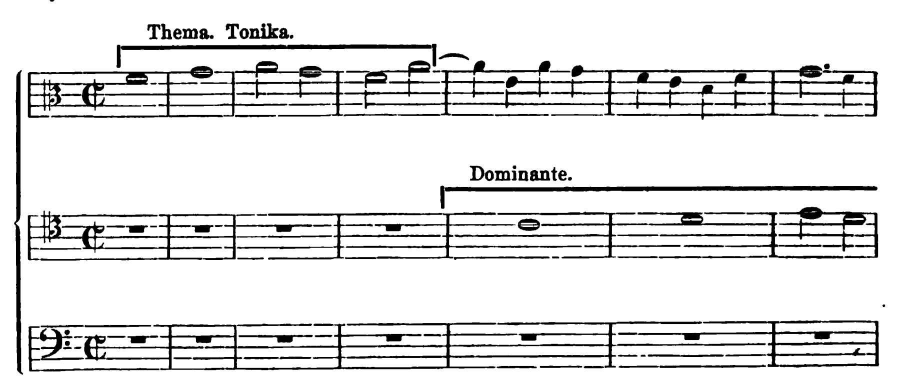
NB. NB.
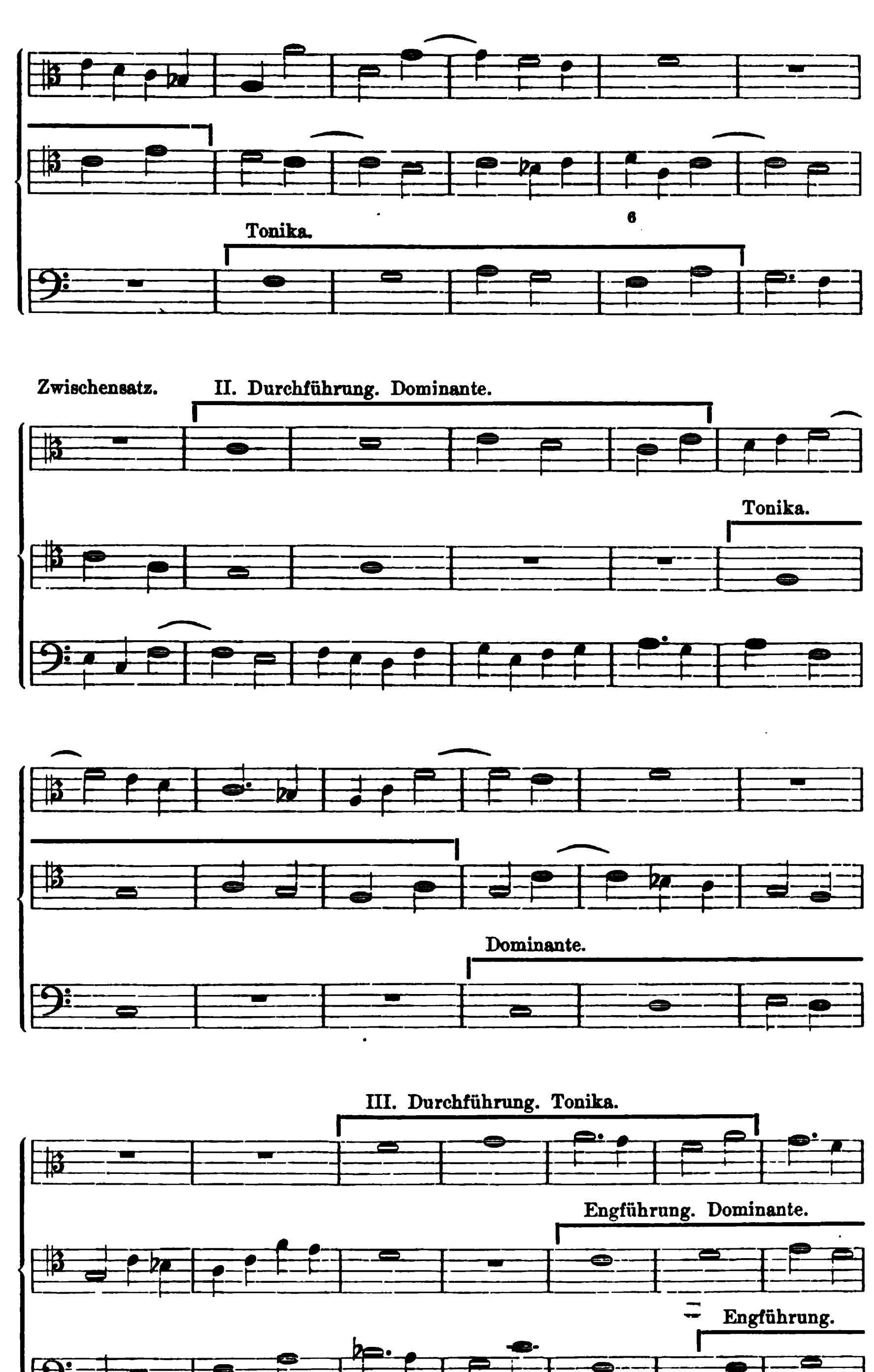
u. s. f.

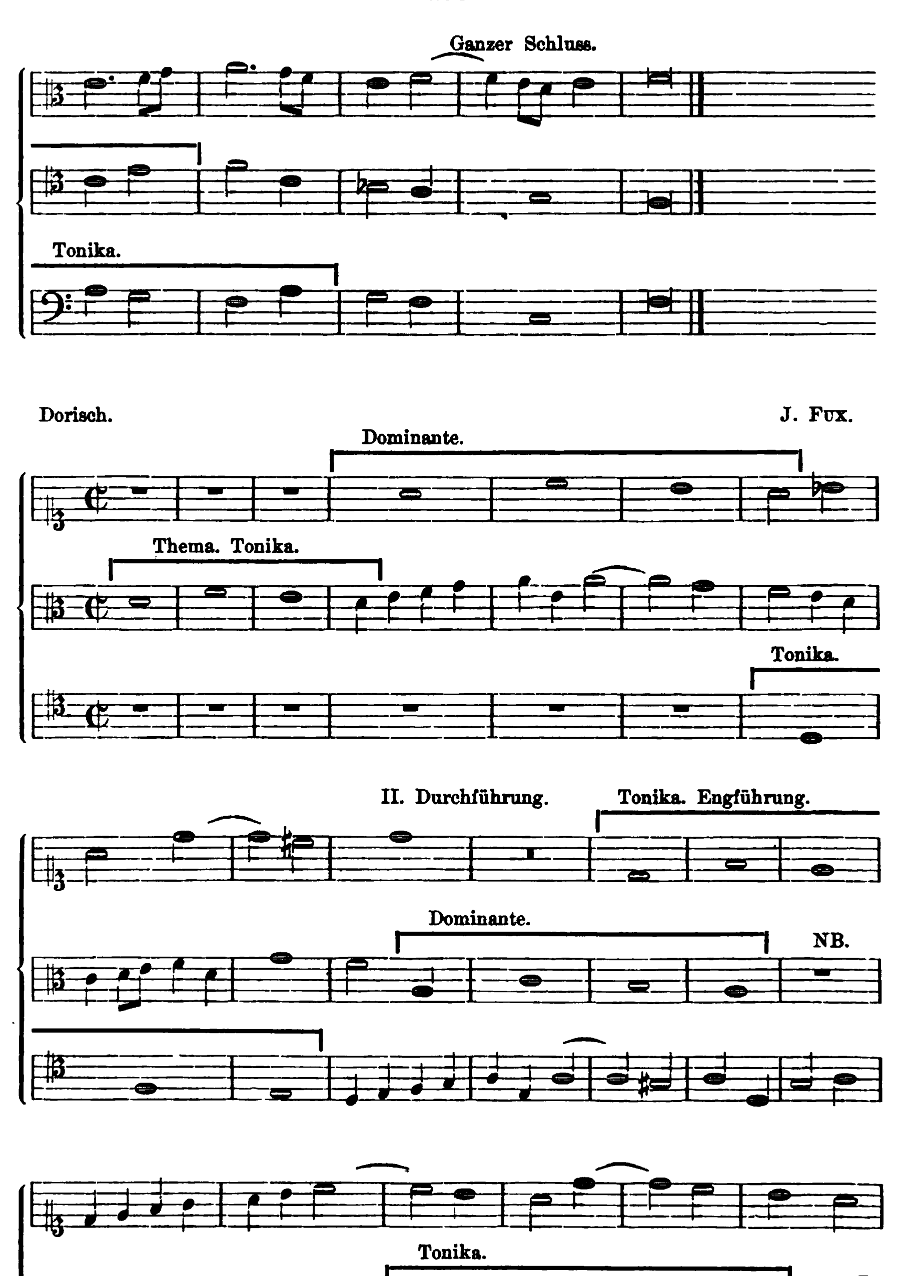
NB. Diese und ähnliche Wendungen gehören zwar nicht zu den Trugkadenzen im strengen Sinne, genügen aber dem Zwecke.

Beispiele.
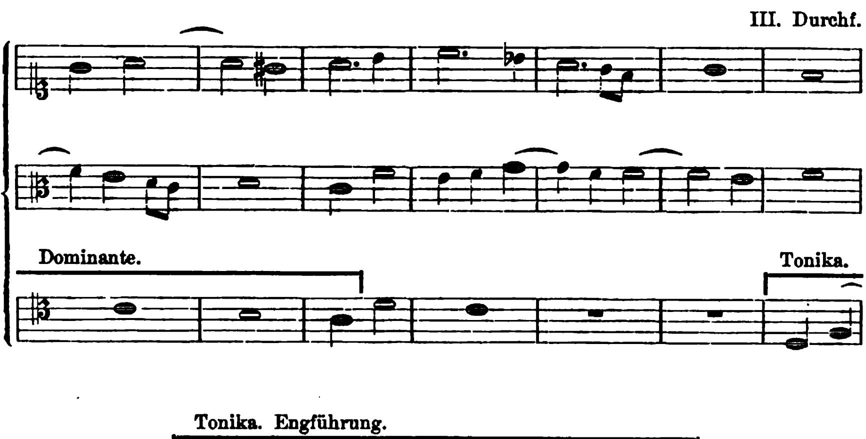
Lydisch.
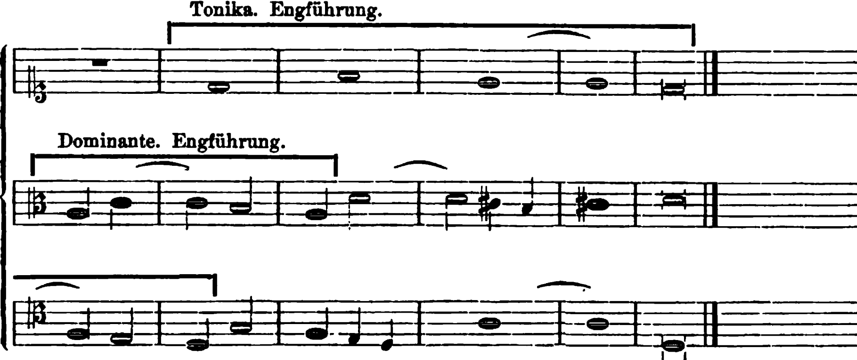



Tonika.
6
Zwischensatz.
II. Durchführung. Dominante.
Tonika.
Dominante.
III. Durchführung. Tonika.
Engführung. Dominante.
Engführung.
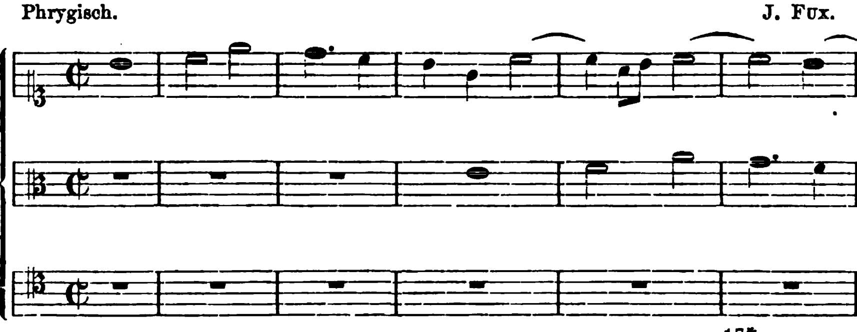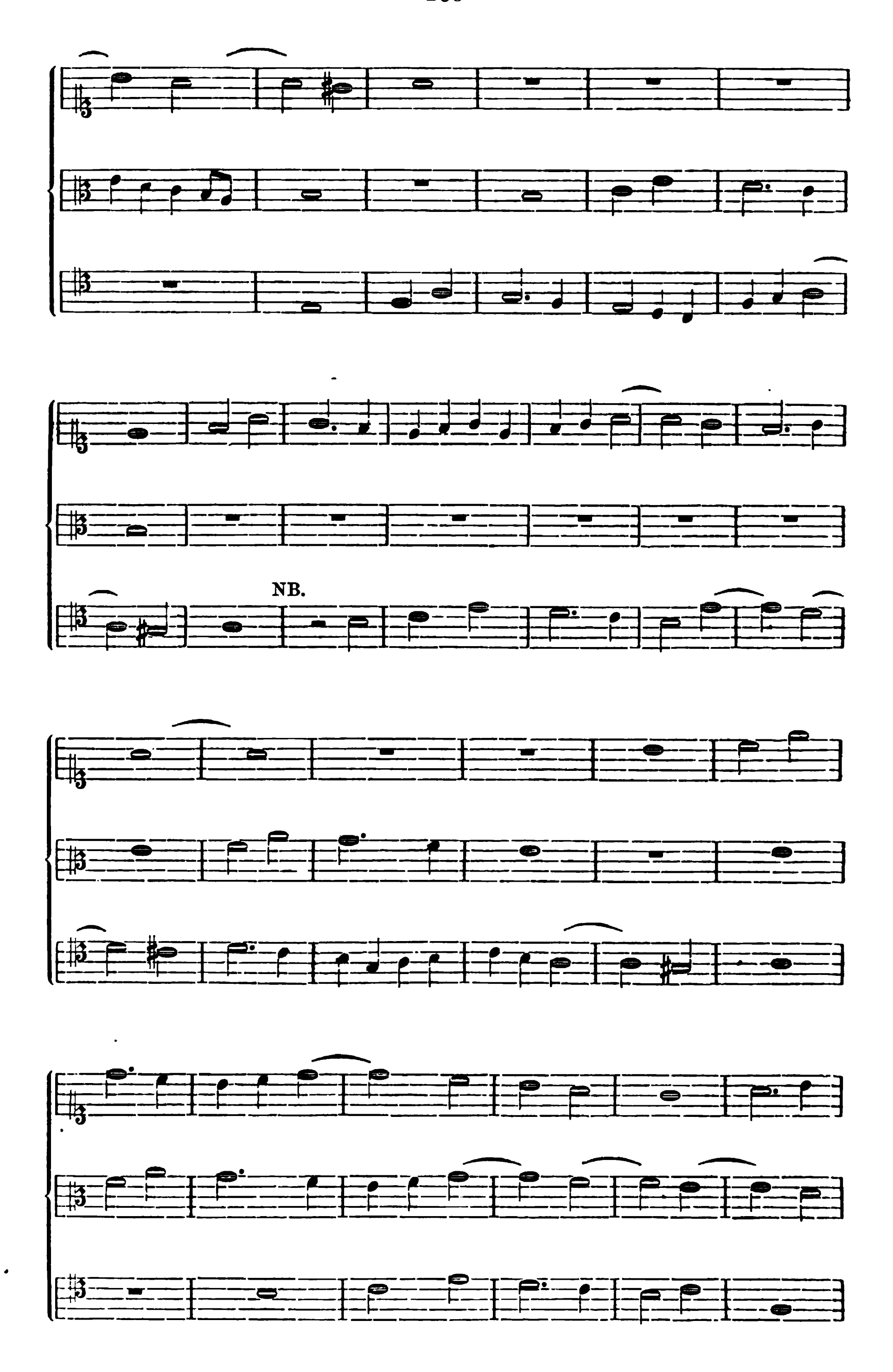


Ganzer Schluss.
Tonika.
Dorisch.
J. Fux.
Dominante.
Thema. Tonika.
Tonika.
II. Durchführung.
Tonika. Engführung.
Dominante.
NB.
Tonika.
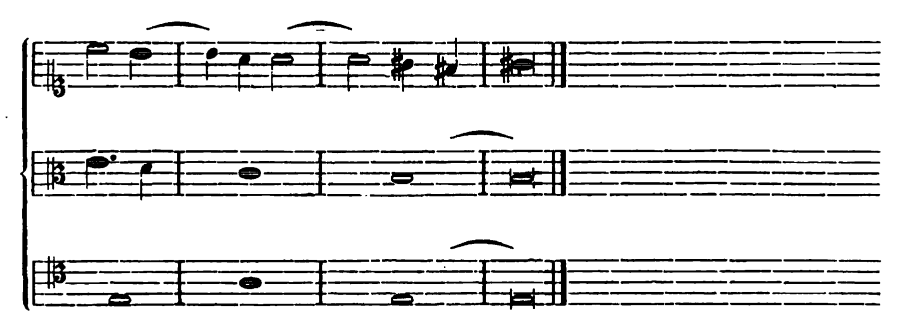




NB. Der Alt pausiert hier sofort nach Vortrag des Themas, weil er dadurch sich auf den dritten Vortrag desselben vorbereitet und weil Sopran und Tenor ohnehin so nahe zusammen geführt werden, dass der Alt keinen bequemen Platz dazwischen findet. — Der dritte Vortrag des Themas durch den Alt fällt noch in die II. Durchführung, so dass diese Stimme das Thema öfter bringt, als die Regel es verlangt. — In der III. Durchführung sind die Notenlängen des Themas in den zwei tieferen Stimmen durch Kürzung und Taktverrückung verändert. Vgl. S. 246, Nr. 14.




NB.

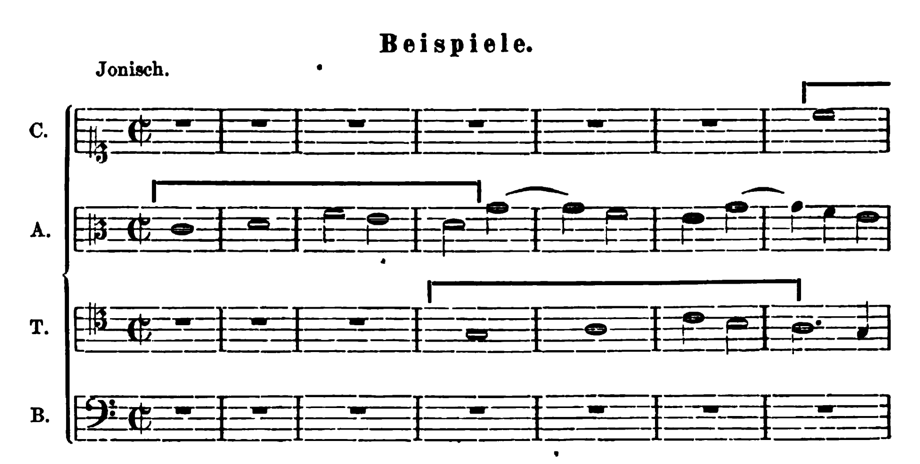


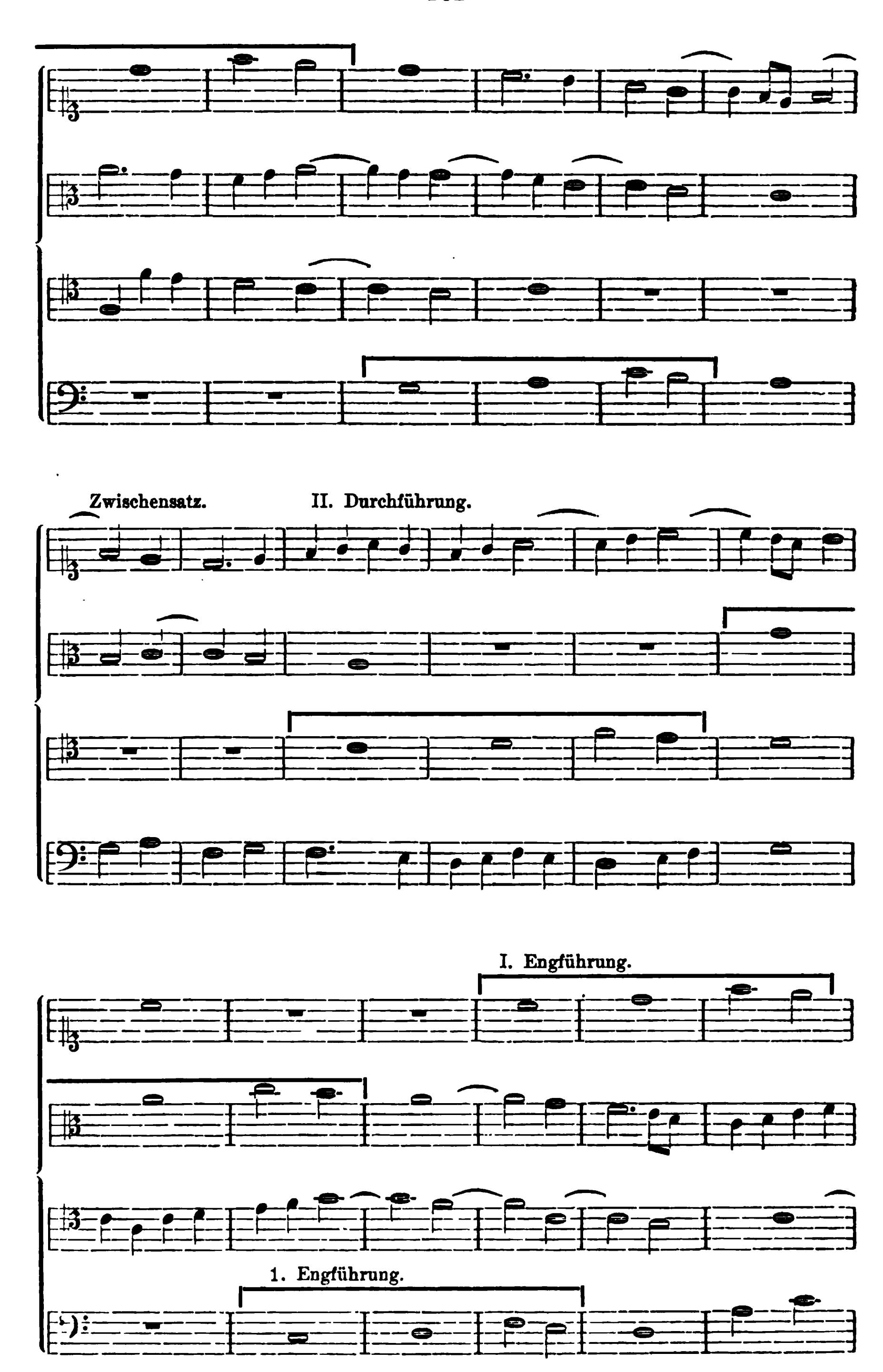
NB. Hier ist gegen die strenge Regel der Satz die Zeit eines Taktteiles lang einstimmig; es könnte der Alt durch einige Noten aushelfen, er zieht aber das bequeme Abtreten auf der Kadenz vor; der Tenor aber könnte den Einsatz mit einer ganzen Note (dem Thema entsprechend) beginnen; allein dieser Einsatz würde dann weniger wirkungsvoll erscheinen, weil er durch keine Pause vorbereitet und von der vorangegangenen Schlussnote seiner ersten Durchführung nur durch das Intervall einer Sekunde verschieden ist. Durch die halbe Pause aber wird der Einsatz des Themas im Tenor — zugleich in einer Engführung — auffallend genug, um die vorhergegangene augenblickliche Leere der Harmonie nicht empfinden zu lassen.

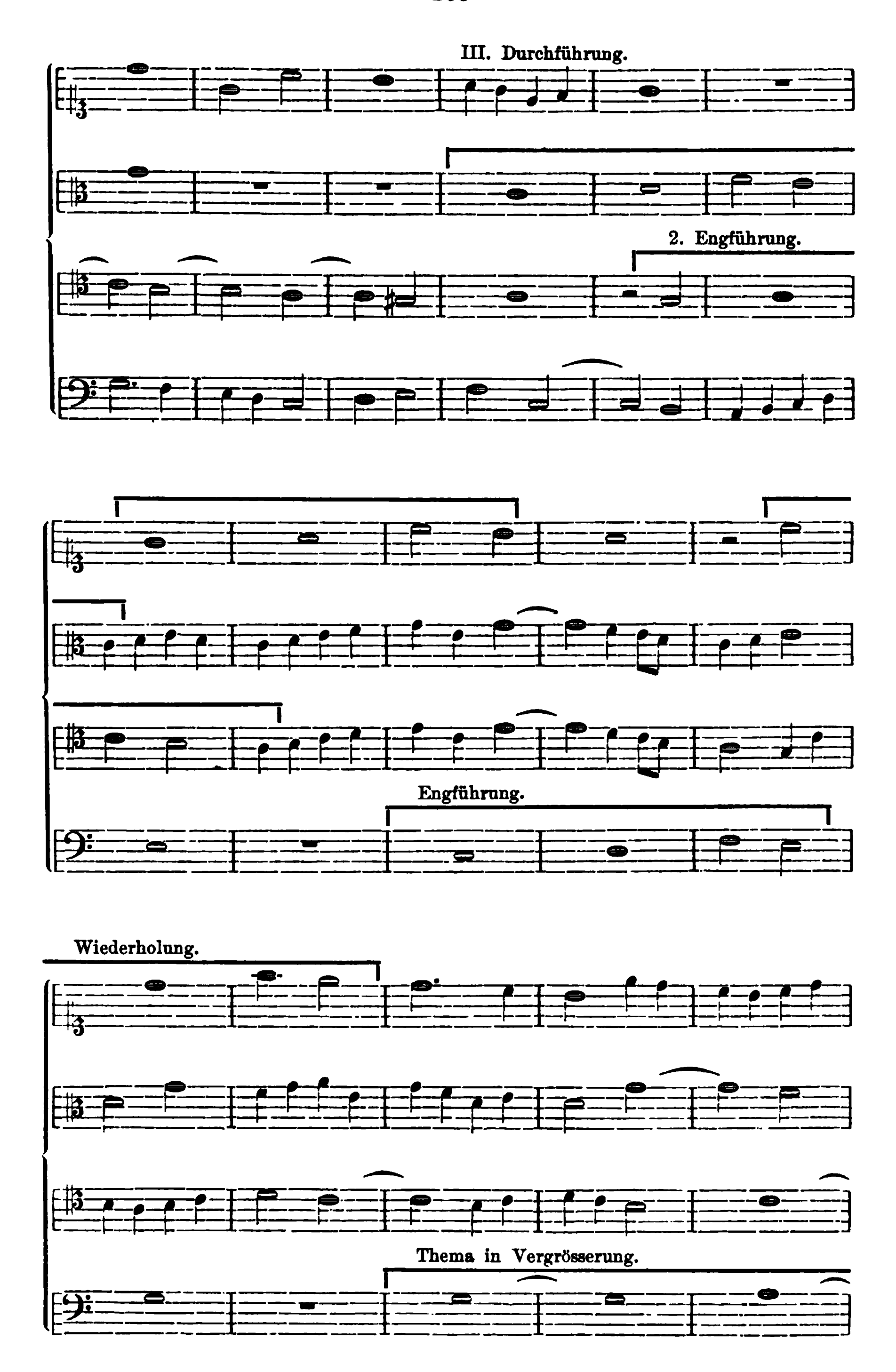
Die vierstimmige Fuge.
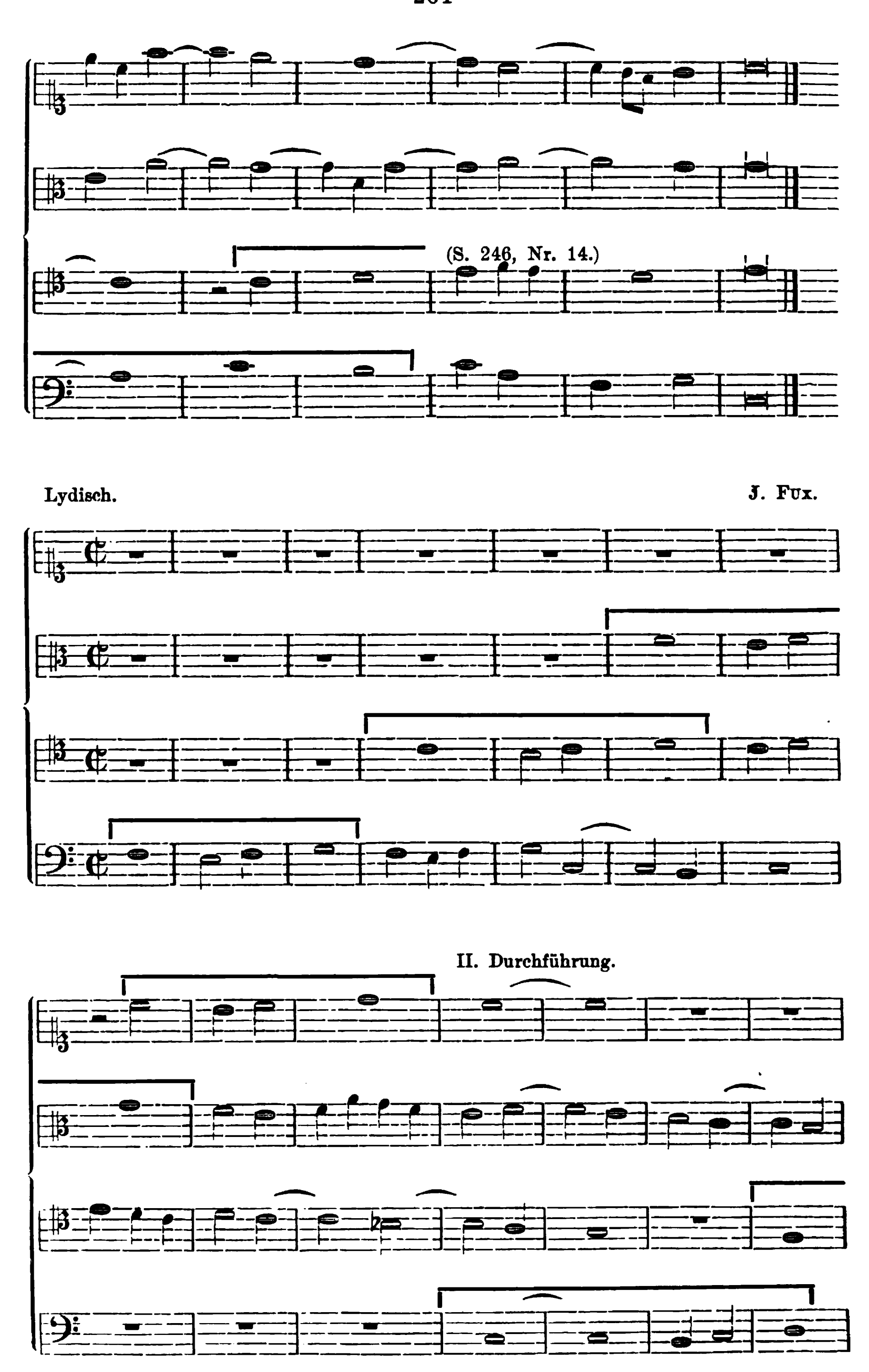
Es ist hier vorzüglich darauf zu sehen, dass die Stimmen nicht zu nahe aneinander geraten, wodurch die freie Bewegung gehindert und die klare Durchsichtigkeit der Stimmführung zerstört werden könnte. Das Mittel zur Vermeidung dieses Umstandes liegt im rechtzeitigen Abtretenlassen („Fortschicken") der Stimmen, damit sie sich durch Pausen auf einen wirkungsvollen Einsatz mit dem Thema wieder vorbereiten. Im Übrigen sei auf die früheren Erläuterungen in der zwei- und dreistimmigen Fuge und in der vierstimmigen Imitation verwiesen.
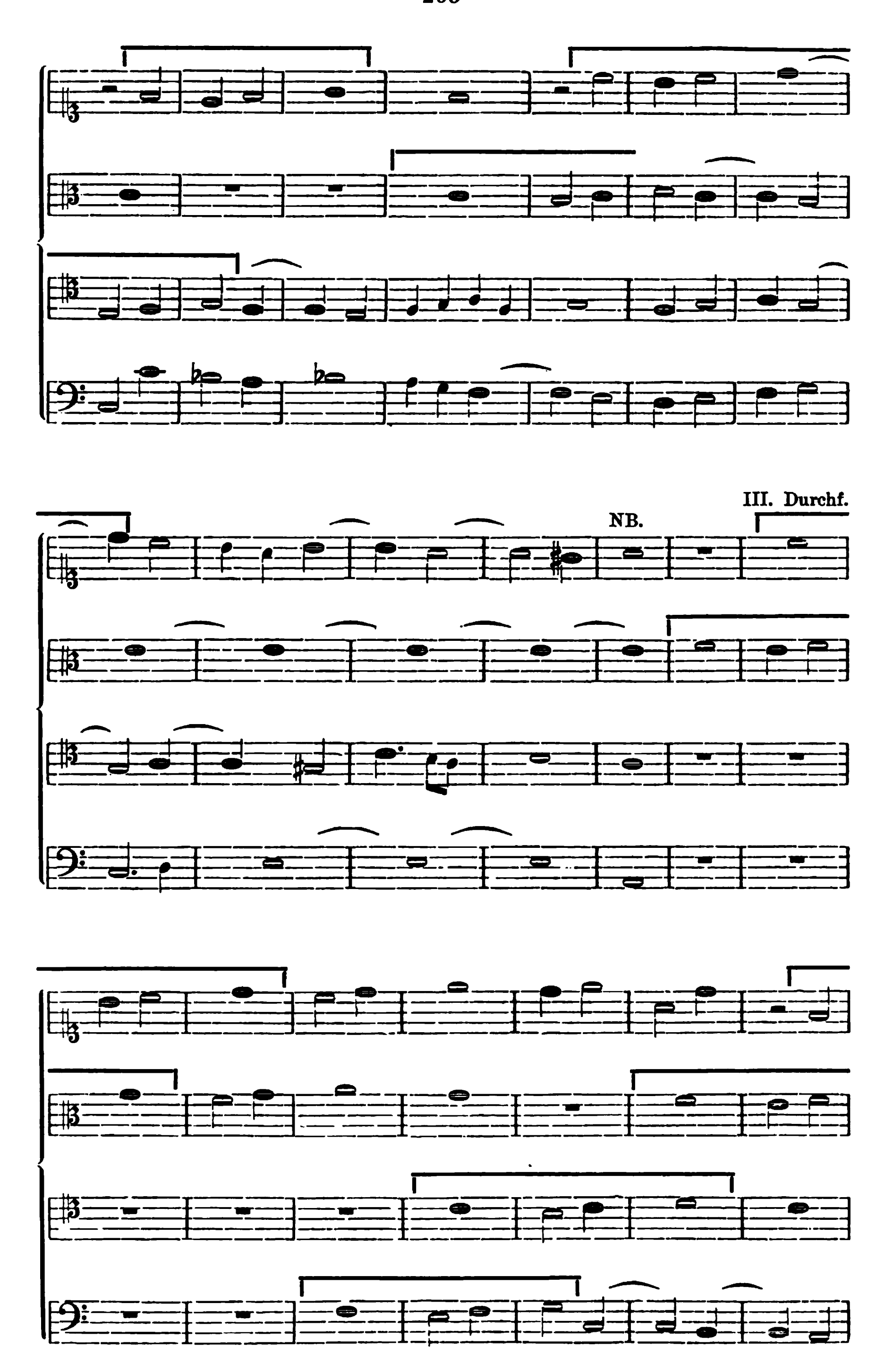
Beispiele.
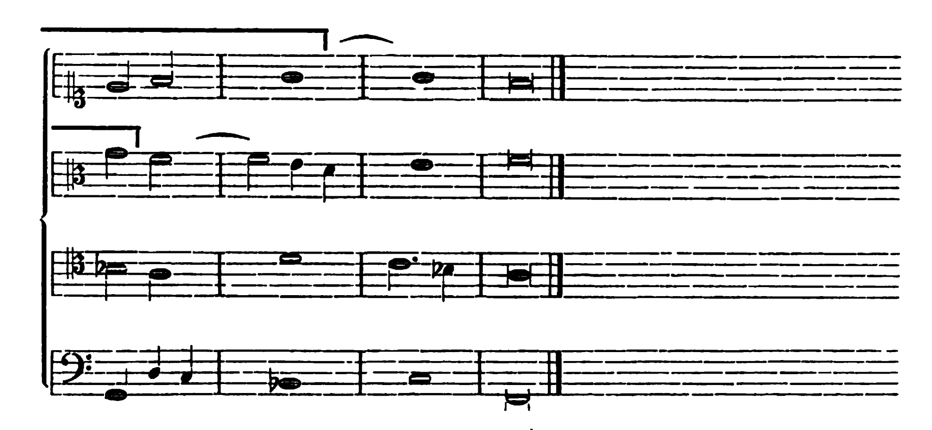



Zwischensatz.
II. Durchführung.
I. Engführung.
1. Engführung.


III. Durchführung.
2. Engführung.
Engführung.
Wiederholung.
Thema in Vergrösserung.


(S. 246, Nr. 14.)
Lydisch.
J. Fux.
II. Durchführung.
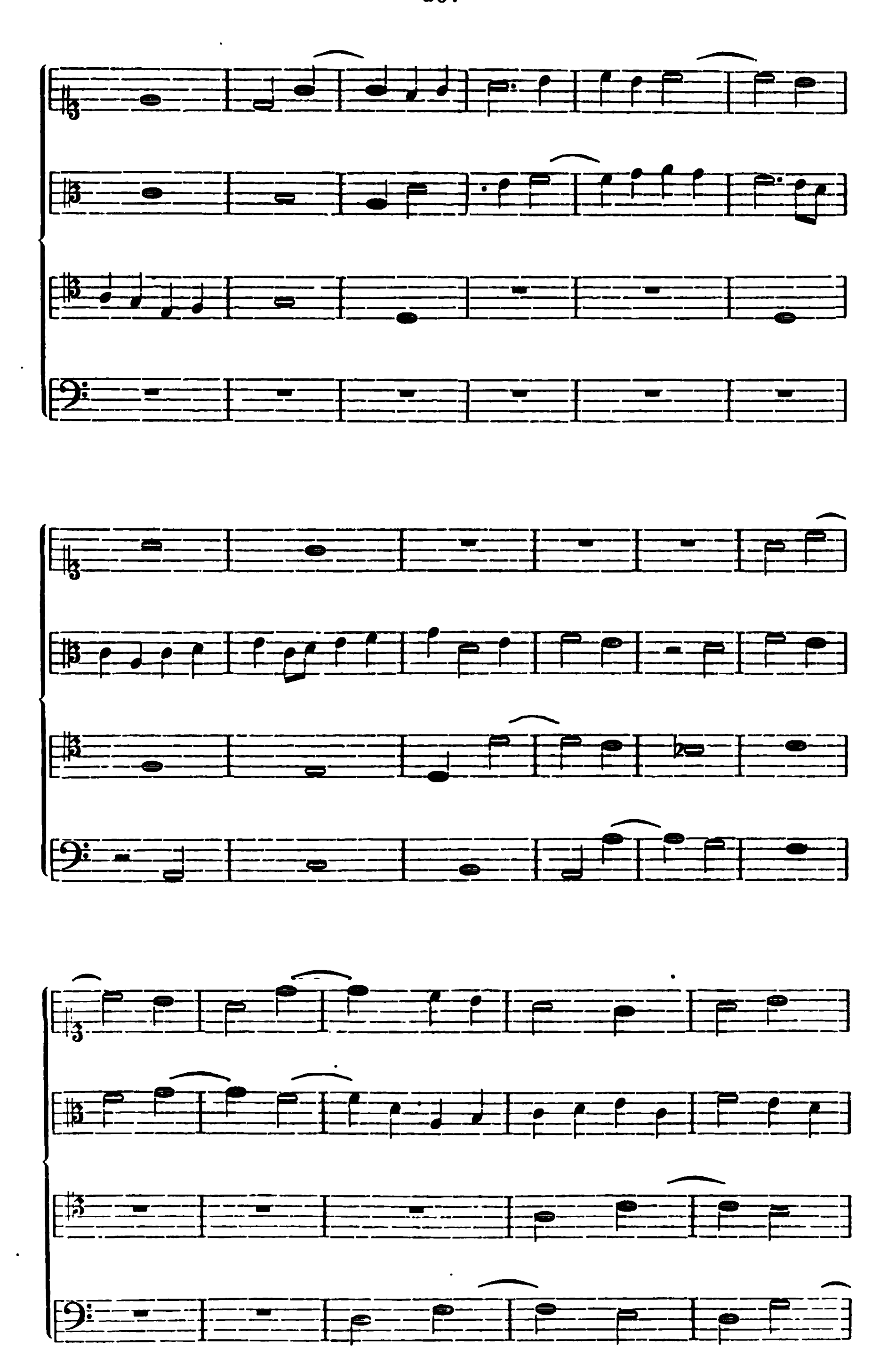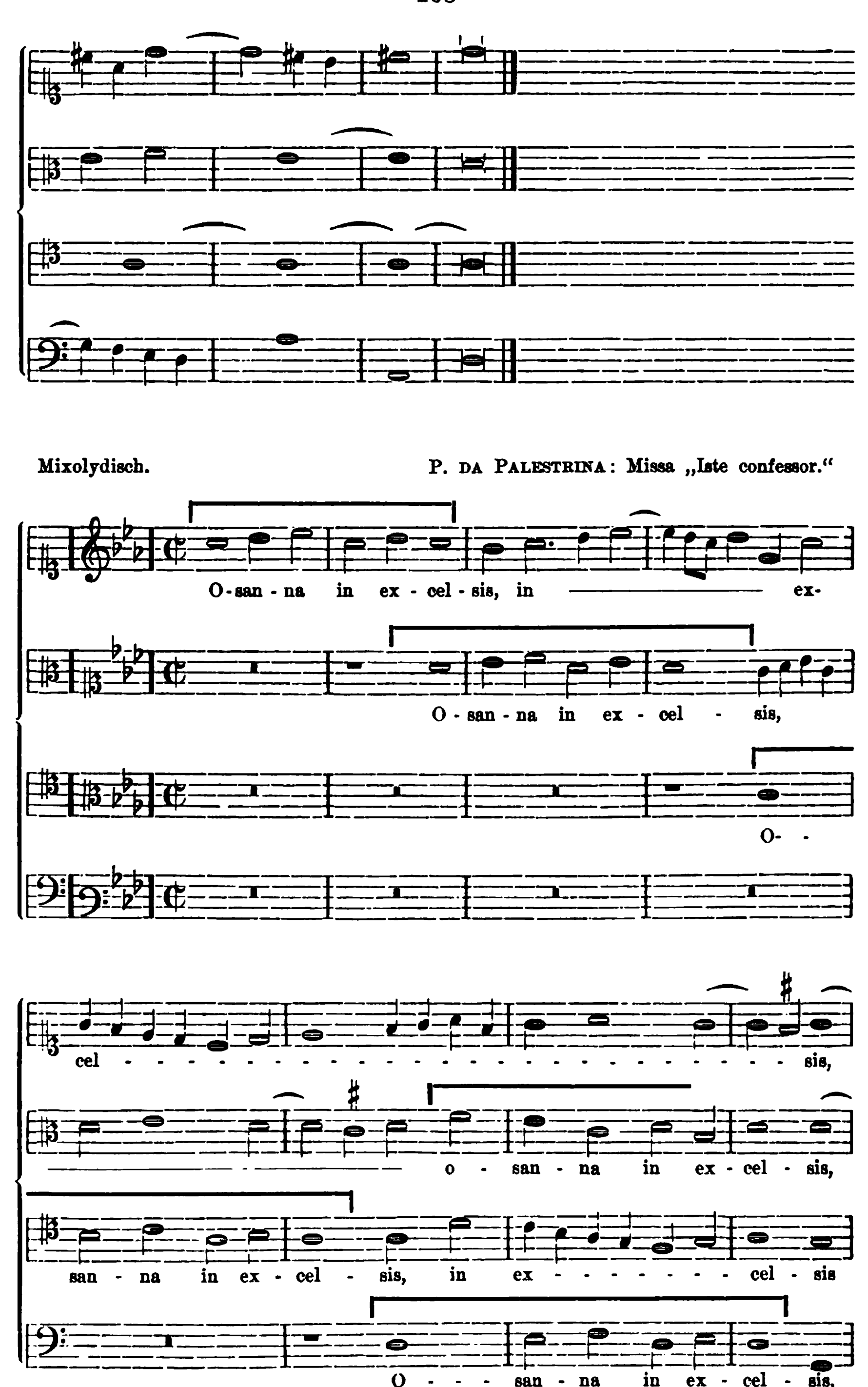


III. Durchf.
NB.

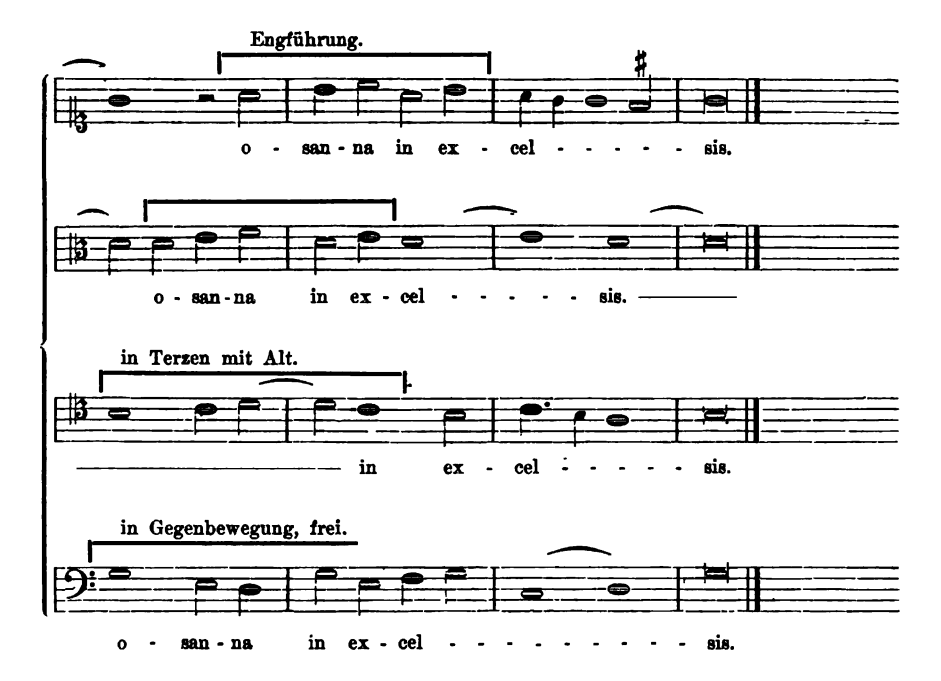


NB. Vor der letzten Durchführung wollen mehrere Autoren den Ganzschluss, wie er hier angebracht ist, gestatten.
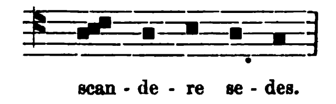
Dorisch. J. Fux.




Mixolydisch.
P. da Palestrina: Missa „Iste confessor."
O-san-na in ex-cel-sis, in ex-
O-san-na in ex-cel-sis,
O-
cel sis,
o-san-na in ex-cel-sis,
san-na in ex-cel-sis, in ex cel-sis
O san-na in ex-cel-sis,
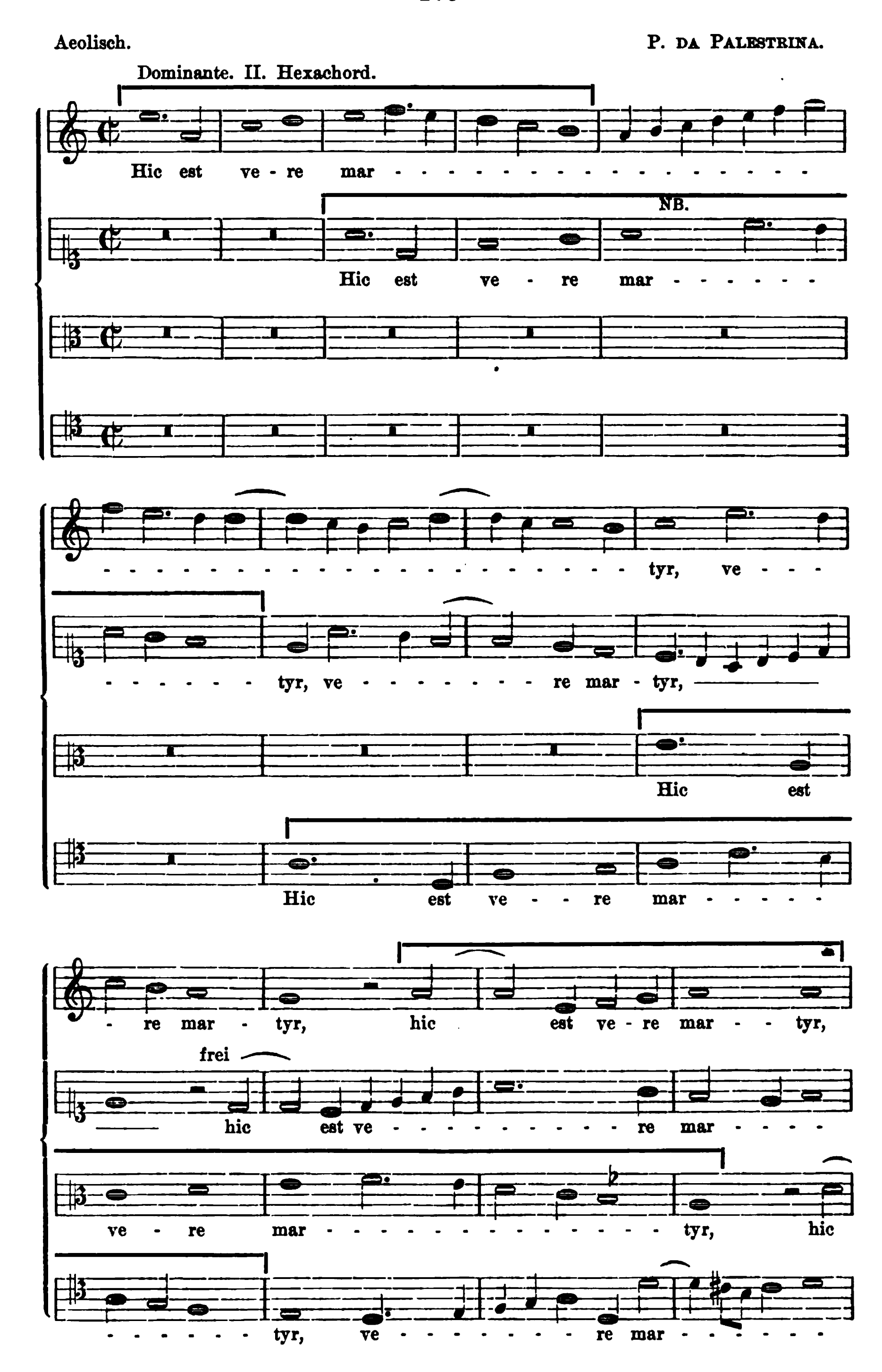


Nach der Regel sollte das Thema mit der Tonika oder Dominante beginnen; hier aber beginnt es mit der Sekunde (a) und zwar deswegen, weil dieses Thema die Schlussmelodie des Hymnus „Iste confessor“ im Choral ist:

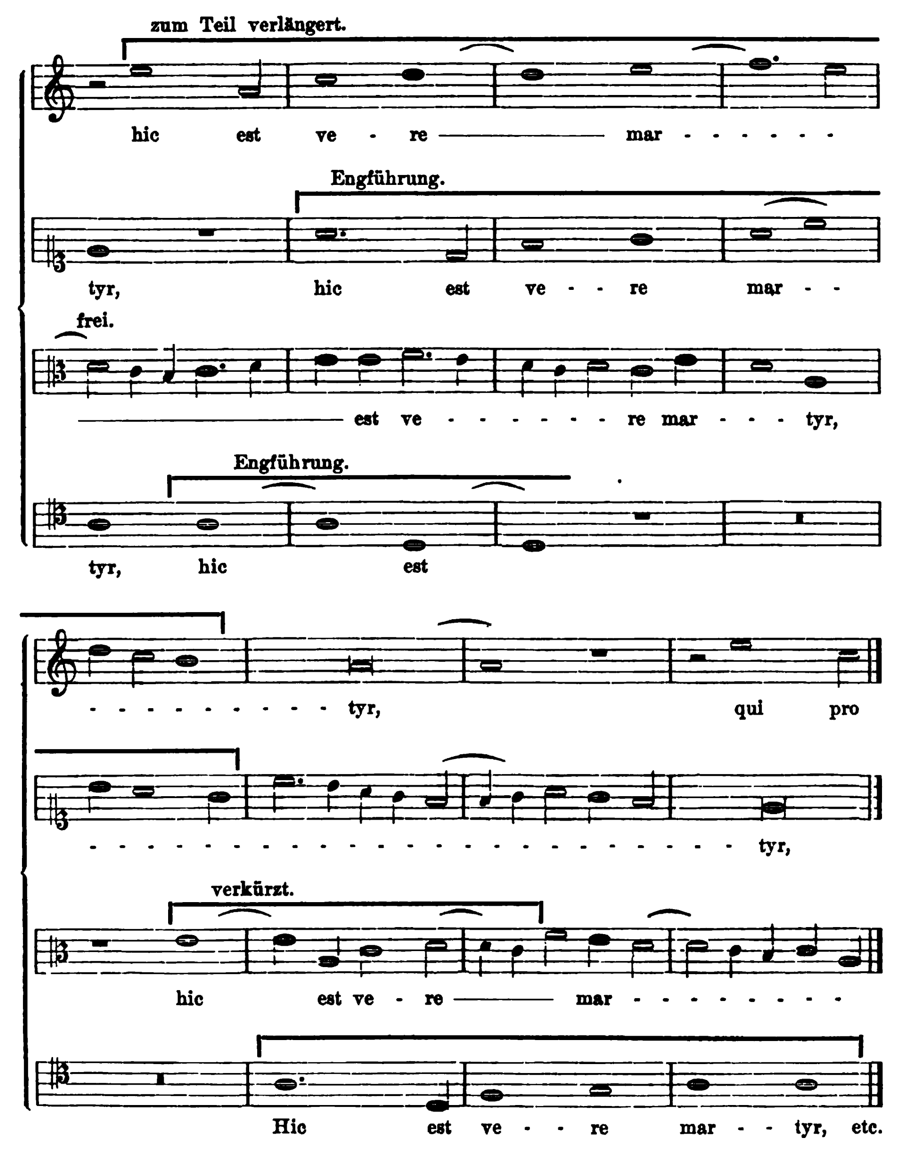


Die Nachahmung auf der Dominante, d. h. der Quinte, entspricht der Regel; denn wenn das Thema mit der Tonika g statt mit a beginnen würde, so müsste, weil dem Hexachorde g—e angehörend, der aufwärtsgehende Terzensprung g—h in der Nachahmung auf der Dominante im Hexachorde c—a um eine Stufe verkürzt werden und daher die Nachahmung mit d—e beginnen, wie es oben geschehen ist. Aus demselben Grunde aber kann der Anfang dieses Satzes als dorisch mit der Dominante beginnend, angesehen werden. —

Wie ersichtlich, besteht dieser fugierte Satz aus zwei Durchführungen; — Sopran und Alt wiederholen das Thema in der zweiten Durchführung auf den gleichen Tönen wie in der ersten, der Bass aber in freier Gegenbewegung auf der Tonika.
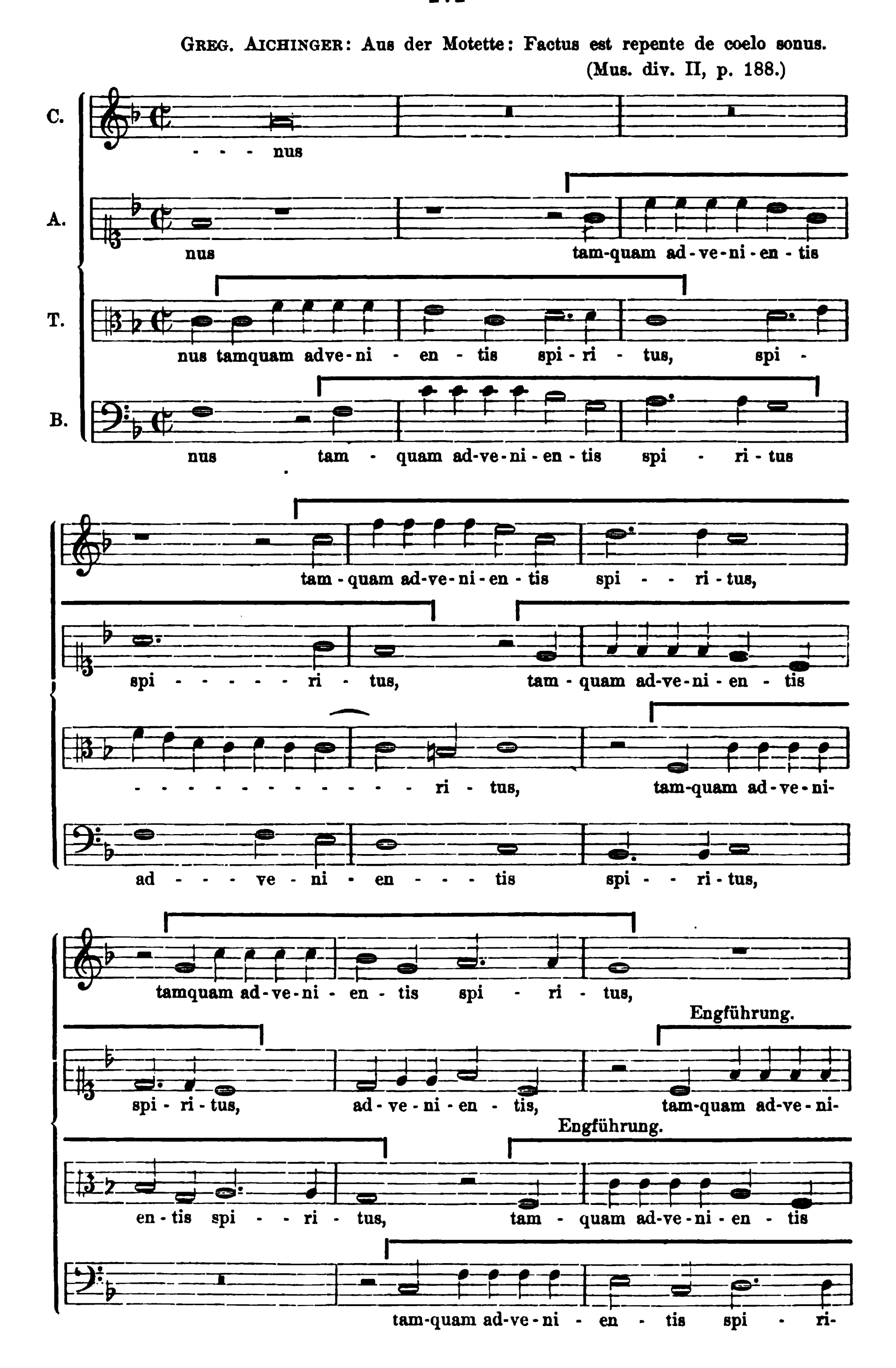


Aeolisch.
P. da Palestrina.
Dominante. II. Hexachord.
Hic est ve - re mar - - - - - - - - - - - - - - - - - -
NB.
Hic est ve - re mar - - - - - -
- tyr, ve - - -
- - - - - - tyr, ve - - - - - - - - - re mar - tyr, ———
Hic est
Hic est ve - - re mar - - - - -
- re mar - tyr, hic est ve - re mar - - tyr,
frei
——— hic est ve - - - - - - - - - - re mar - - - -
ve - re mar - - - - - - - - - - - - - - - tyr, hic
- - - - - - - tyr, ve - - - - - - - - - re mar - - - - - -



NB. Vgl. S. 245: „Wenn in einem Thema . . . .“

In ähnlicher Weise beginnen die meisten der Motetten PALESTRINA's, VITTORIA's u. s. w. Der Zweck der Fuge, wie er im Eingange dieses Abschnittes geschildert wurde, wird durch diese „fugierte“ Schreibweise vollständig erreicht, wenn auch die Einteilung in getrennte Durchführungen mit dem Wechsel von Tonika und Dominante nicht in dem Maasse eingehalten wird, wie es die Schule fordert.

GREG. AICHINGER: Aus der Motette: Factus est repente de coelo sonus.
(Mus. div. II, p. 188.)



tamquam ad-ve-ni - en - tis spi - ri - tus, tam-

en - tis, tam - quam ad-ve-ni-en - - - - - - - - - - tis,

spi - - - - ri - tus tam - quam ad-ve-ni-en - tis

tus, tam-quam ad-ve-ni - en - tis spi - ri-

quam ad-ve-ni-en - tis spi - - ri-tus, tam - quam ad-ve-ni-en - tis

Engführung.

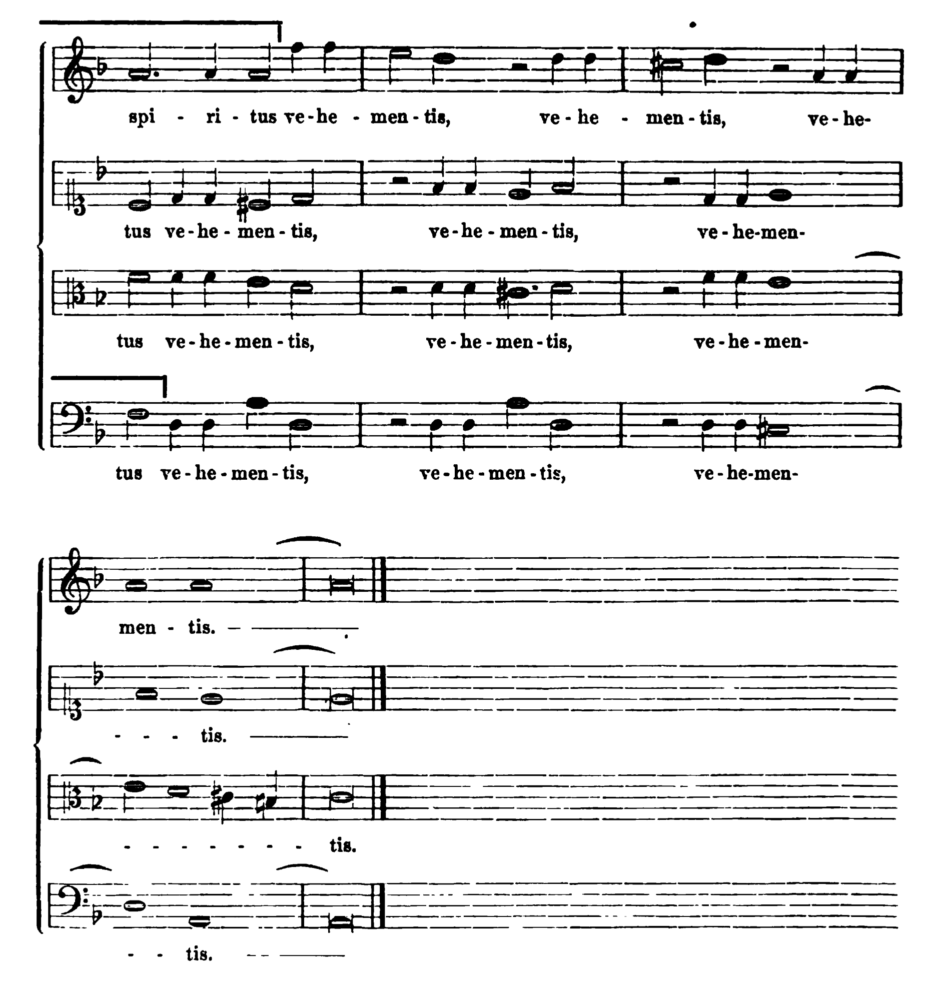
tam-quam ad-ve-ni - en - - - - - - tis spi - - - ri-

Engführung.

spi - ri-tus, tam - quam ad-ve-ni-en - - - - tis spi - ri-

Engführung.

tus, tam-quam ad-ve-ni - en - tis spi - ri-



Bemerkung. Die Tonart ist jonisch transponiert; dieser Auszug ist der Schluss des I. Teiles der Motette, dem der II. „Confirma hoc Deus etc." mit dem tonalen Ganzschlusse folgt. Das erste Auftreten der Nachahmung erfolgt schon, wie gewöhnlich in den fugierten Sätzen der Alten, in einer Engführung; die eigentliche Engführung aber tritt erst später ein, und zwar zuerst in 3, dann aber in allen 4 Stimmen.

Die Umkehrungsformen.

1. Das Verfahren, zwei oder mehrere Stimmen so zu einander zu setzen, dass jede von ihnen Ober- oder Unterstimme, beziehungsweise Mittelstimme sein kann, heisst „Umkehrung", und die auf diese Umkehrung gegründeten Formen werden die „Umkehrungsformen" genannt.

2. Wenn nur zwei Stimmen umkehrungsfähig gesetzt sind, so nennt man diese Schreibart den doppelten Kontrapunkt; sind drei Stimmen umkehrungsfähig, so sind sie im dreifachen, sind deren vier oder noch mehr umkehrungsfähig, so sind sie im vier- oder mehrfachen Kontrapunkte abgefasst.

3. Eine nähere Bestimmung erhält die Umkehrung durch das Intervall, in welches die Versetzung der einen Stimme bewerkstelligt wird. Wenn durch die Umkehrung aus dem Einklange die Oktave entsteht, so heisst dies der doppelte Kontrapunkt der Oktave; in gleicher Weise entsteht durch die Umkehrung des Einklanges in die None, Dezime, Undezime, Duodezime u. s. w. der doppelte Kontrapunkt der None, Dezime, Undezime, Duodezime u. s. w.; bei drei- und mehreren umkehrungsfähigen Stimmen der drei- oder mehrfache Kontrapunkt in der Oktave, Dezime u. s. w.

4. Der Nutzen der Umkehrungsformen liegt darin, dass sie ein vorzügliches Mittel sind, in längeren Musikstücken einzelne Partien zu verkehren und dadurch mit den gleichen melodischen Mitteln, den Themen und Motiven, grosse Mannigfaltigkeit zu erzielen, zugleich aber auch die innere Einheit des Tonstückes zu fördern und zu befestigen. Denn wenn nicht nur das Thema, sondern auch der demselben entgegengesetzte Satz, der Kontrapunkt, von den Stimmen festgehalten wird, wenn er an der Durchführung in allen Stimmen teilnimmt und so zum Gegenthema, Kontrathema wird, so ist klar, dass der so gestaltete Tonsatz einheitsvoller ist, als wenn er immer neue Gegensätze herbeiholen würde.

Von allen Umkehrungsformen ist die am häufigsten angewandte, am leichtesten ausführbare und am deutlichsten erkennbare jene in der Oktave, daher von ihr vorerst zu handeln ist.

Der doppelte Kontrapunkt in der Oktave.

1. Im doppelten Kontrapunkte der Oktave geschieht die Versetzung der einen Stimme in die höhere oder tiefere Oktave. Dadurch wird

der Einklang (Prime) zur Oktave, die Oktave zum Einklang,
die Sekunde zur Septime, die Septime zur Sekunde,
die Terz zur Sexte, die Sexte zur Terz,
die Quarte zur Quinte, die Quinte zur Quart,

oder diese Intervalle durch Zahlen veranschaulicht:

1 2 3 4
8 7 6 5.
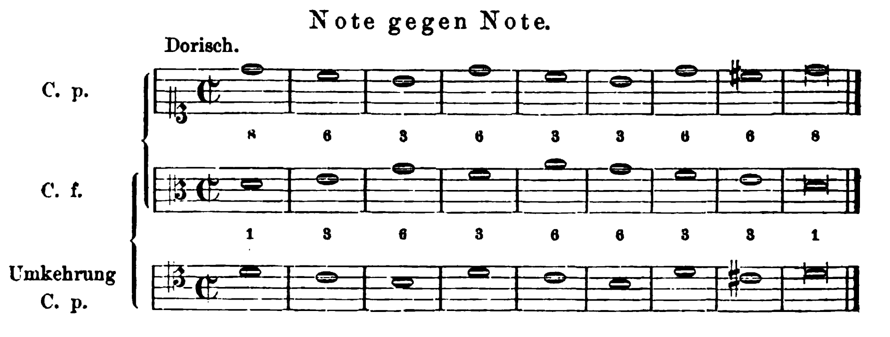
Es bleiben also Konsonanzen, und zwar vollkommene, der Einklang und Oktave; und unvollkommene, die Terz und Sexte; dagegen ist die Quinte als Dissonanz zu behandeln, weil aus ihrer Umkehrung die dissonierende Quarte entsteht.

2. Die Stimmen dürfen sich, ausser am Anfange und am Schlusse, nicht über eine Septime von einander entfernen; die umzukehrenden Melodien sollen den Umfang einer Oktave nicht überschreiten, weil sie sich sonst bei der Umkehrung kreuzen müssten; doch können Ausnahmen von dieser letzten Regel hin und wieder vorkommen.

3. Die bekannten Regeln des strengen Satzes sind durchaus zu wahren. Die Dissonanzen, wozu hier auch die Quinte zu rechnen ist, können also nur auf schlechtem Taktteile stufenweise durchgehend oder mit Bindung und regelrechter Auflösung angewendet werden.

Beispiele.

Note gegen Note.



Selbstverständlich kann die Umkehrung auch so geschehen, dass der Cantus firmus eine Oktave erhöht über den Kontrapunkt zu stehen kommt.

Zwei Noten gegen eine.

Phrygisch.

C. p.

8 3 6 3 4 3 4 .6 3 3 41

C. f.

1 6 3 6 5 6 5 3 6 6 5
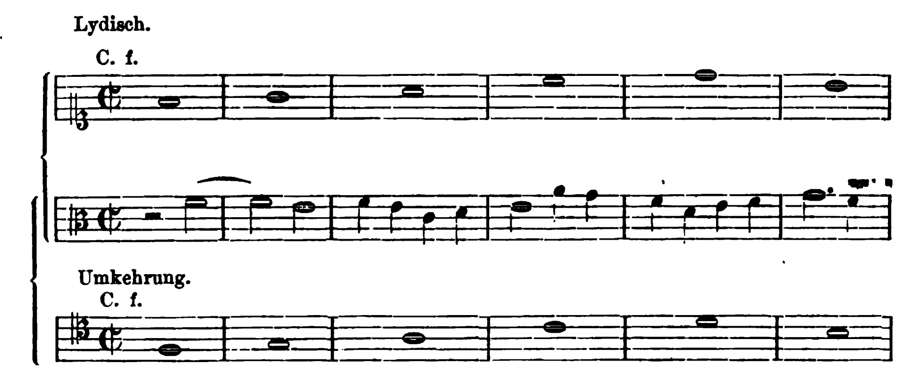
Umkehrung C. p.
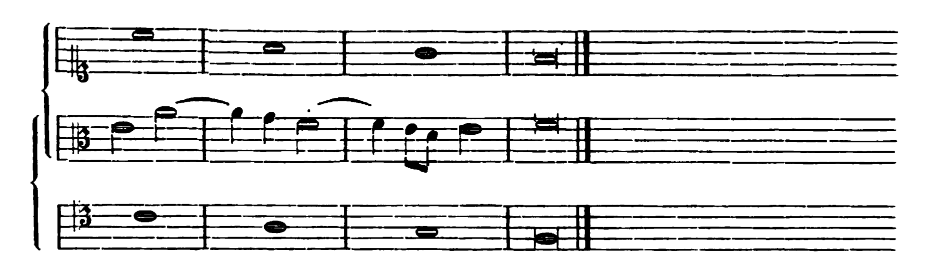
6 5 6 3 3 6 7 6 8

3 4 3 6 6 3 2 3 1
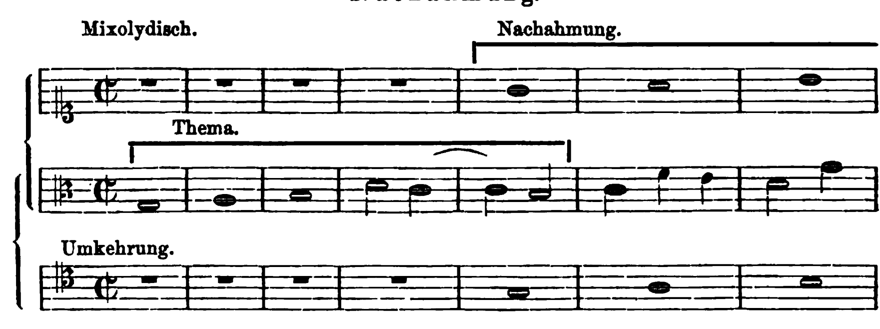
Gemischte Noten gegen eine.
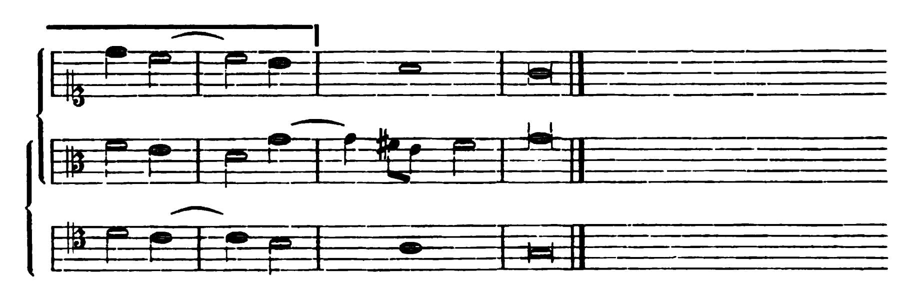
Lydisch.



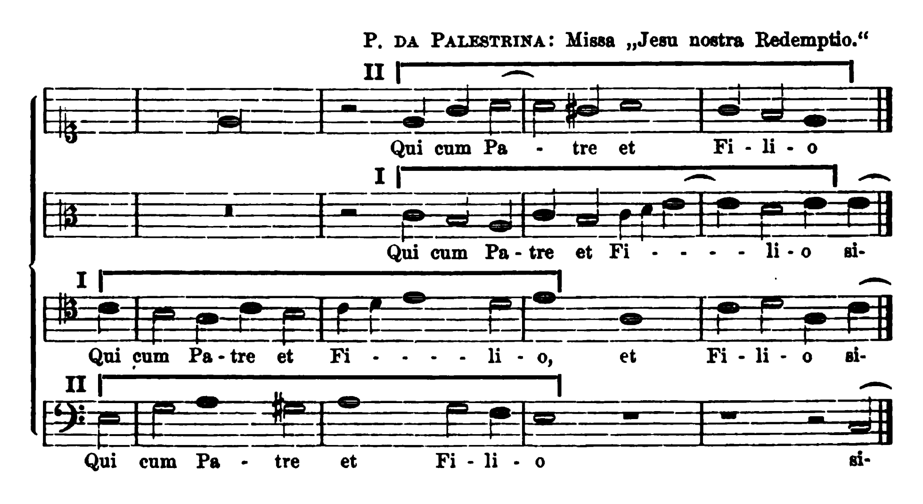


Nachahmung.
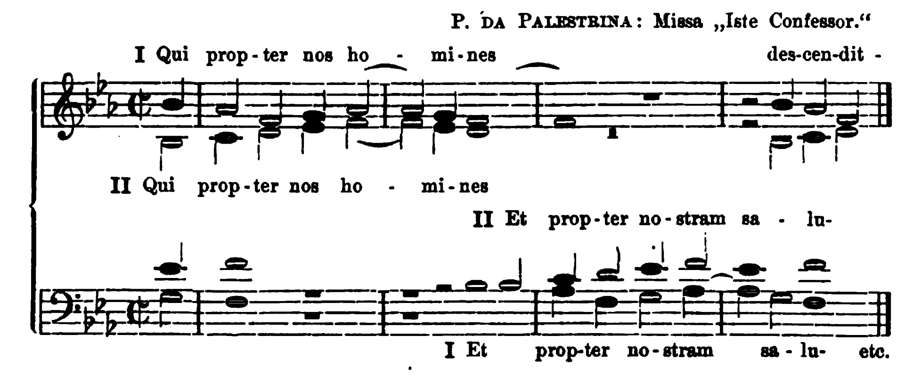


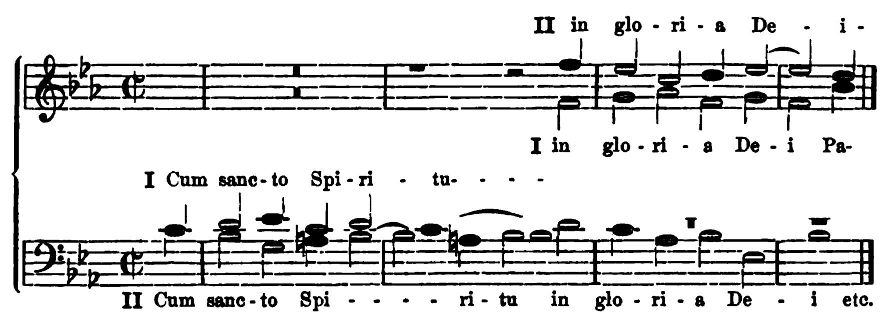


P. DA PALESTRINA: Missa „Jesu nostra Redemptio."
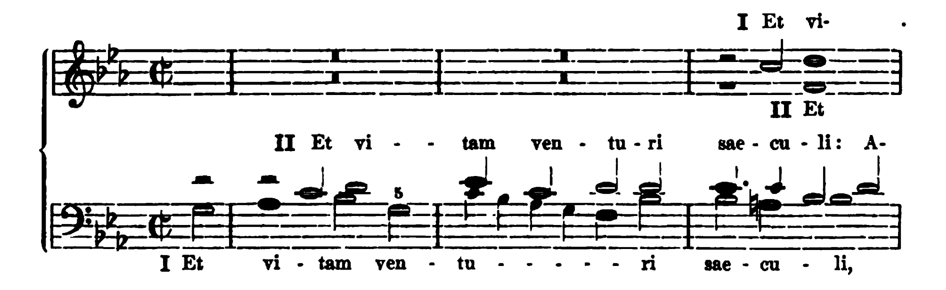


P. DA PALESTRINA: Missa „Iste Confessor."

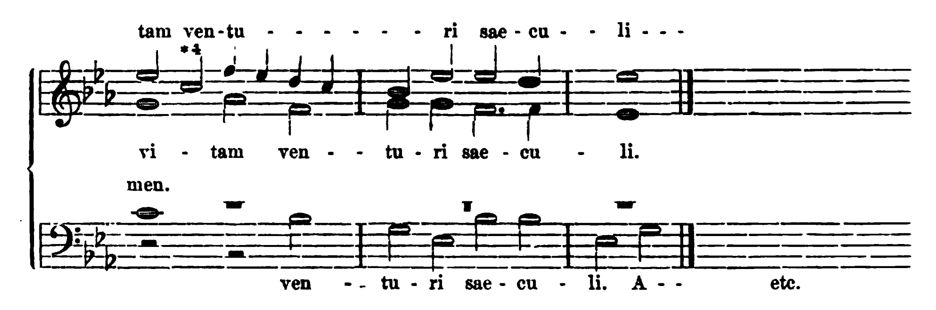




Hier ist die Umkehrung in die höhere Quart versetzt. Durch Begleitung der Melodie des Sopranes durch den Bass in Dezimen wird die Umkehrung dreistimmig. Solange nämlich die beiden im doppelten Kontrapunkte der Oktave abgefassten Stimmen in Gegen- oder Seitenbewegung sich befinden, kann die Oberstimme von tiefern, oder die Unterstimme von höhern Dezimen begleitet werden.

In diesen Beispielen werden die gleichen Melodien für verschiedene Textworte gebraucht; denn durch dieselben Melodien wird der Einheitlichkeit, durch die Veränderung ihrer gegenseitigen Lage infolge der Umkehrung aber wird zugleich der durch den veränderten Text bedingten Verschiedenheit Rechnung getragen.
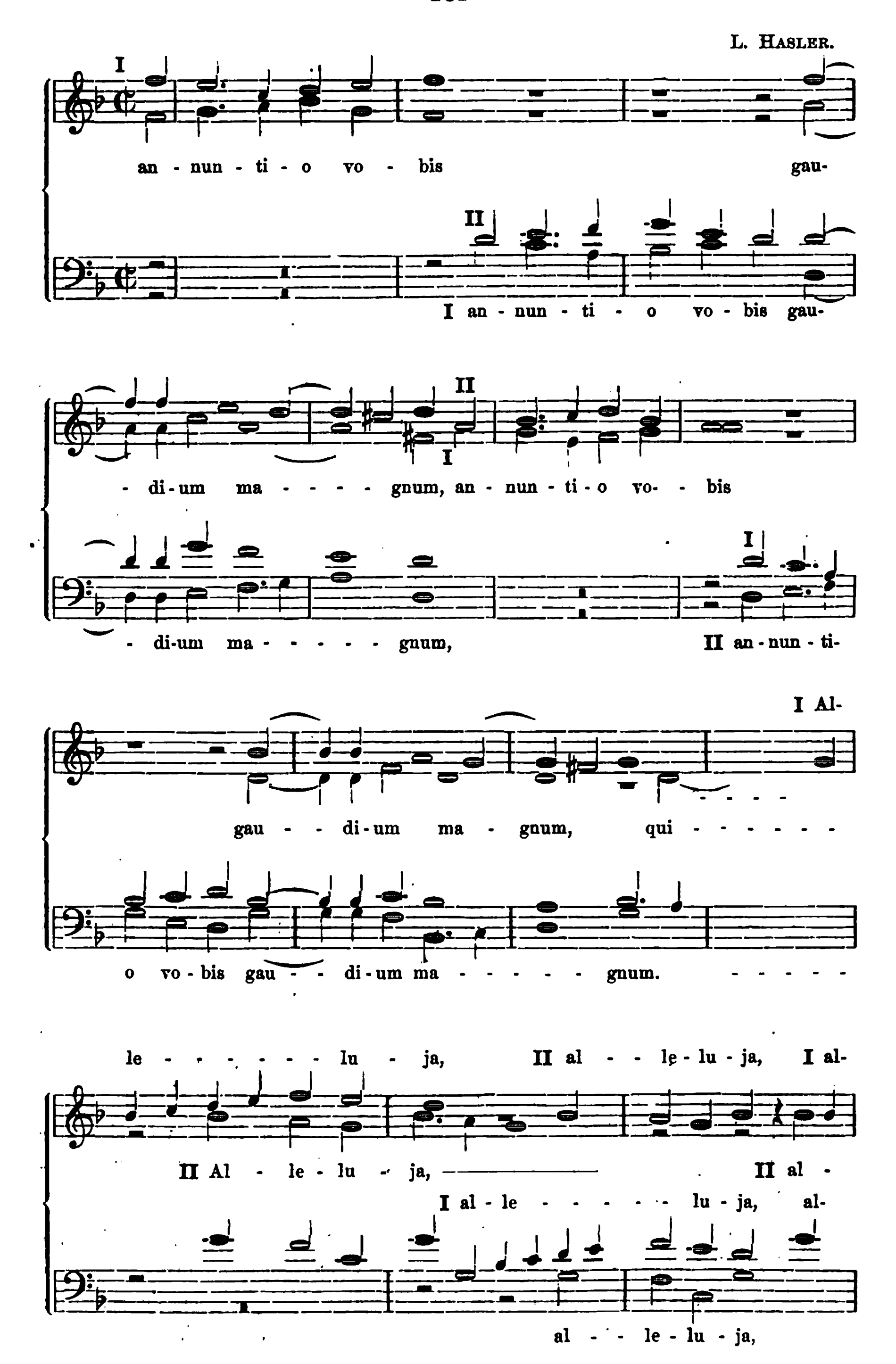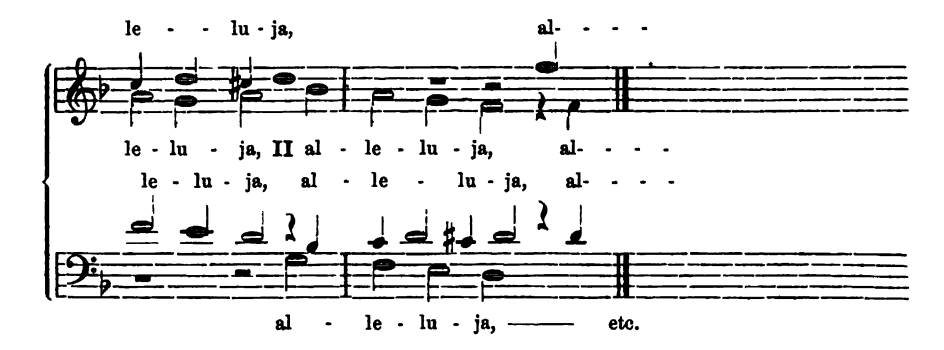




Bass und Tenor bilden einen Imitationssatz, der vom Sopran und Alt in der höhern Quart umgekehrt wiederholt wird; der Tenor imitiert den **Bass** in der höhern Quart; daher muss in der Umkehrung der Alt dem **Sopran** in der tiefern Quinte folgen. — * Diese Quart zum Alt ist Sexte zum **Bass.**

L. Vittoria (geb. um 1540): Motett „Iste Sanctus". M. D. II.

L. HASLER.



I
an - nun - ti - o vo - bis gau-
II
I an - nun - ti - o vo - bis gau-
- di-um ma - - - - gnum, an - nun - ti - o vo- - bis
II
I
- di-um ma - - - - - gnum,
II an - nun - ti-
I Al-
gau - - di - um ma - gnum, qui - - - - - -
o vo - bis gau - - di - um ma - - - - - gnum. - - - - -
le - - - - - - lu - ja, II al - - le - lu - ja, I al-
II Al - le - lu - ja, ——— II al -
I al - le - - - - - - lu - ja, al-
al - - le - lu - ja,



Wenn die zwei im doppelten Kontrapunkte der Oktave abgefassten Stimmen nicht nur die gerade Bewegung, sondern anch jede Bindung mit Dissonanz auf gutem Taktteile vermeiden, so können jeder dieser Stimmen höhere Dezimen- oder Terzenparallelen beigefügt werden, dadurch wird der Satz **vierstimmig.** Wie alle Parallelgänge, so sind auch diese wegen ihrer Einförmigkeit nur stellenweise und in kurzer und nicht auffallender Weise zu verwenden. (Vgl. S. 177, No. 13.)

Die Doppelfuge.

1. Wenn dem Thema einer Fuge ein zweites Thema gegenübergestellt wird, welches zugleich mit jenem fugenmässig durchgeführt wird, so ist dies eine Füge mit zwei Thematen (oder Subjekten), eine **Doppelfuge.**

2. Das zweite Thema präsentiert sich bei seinem ersten Auftreten mit dem ersten Thema als ein Gegensatz, Kontrapunkt; dadurch, dass er in den Durchführungen festgehalten wird, gewinnt er die Bedeutung eines Themas, der Kontrapunkt wird zum **Kontrathema.**

3. Weil nun dieses Kontrathema in der Durchführung mit dem Hauptthema bald über, bald unter dasselbe zu stehen kommt, so müssen beide Themate umkehrungsfähig erfunden werden.

4. Die beiden Themate müssen selbstverständlich leicht von einander zu unterscheiden sein in ihren melodischen, vorzüglich aber in ihrer rhythmischen Bewegung.

5. An der Zusammengehörigkeit der beiden Themate und zugleich an ihrer Verschiedenheit nimmt auch der Text teil; jedes Thema hält seine Textworte fest; das Hauptthema beginnt mit dem Haupt- oder Vordersatze; das Gegenthema folgt mit dem Neben- oder Nachsatze. Z. B.

„Alles lobe seinen Namen," — Hauptsatz, I Thema,
„Denn er allein ist hoch erhaben" — Kontrathema.
(HAYDN „Schöpfung".)
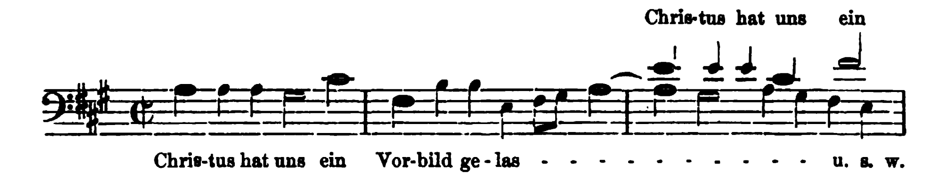
ebenso „Christus hat uns ein Vorbild gelassen". I. Thema.
„Auf dass wir sollen nachfolgen seinen Fussstapfen." II. Th.
(GRAUN: „Tod Jesu".)

„In gloria Dei Patris". I. Th.
„Amen." II. Th. u. s. w.
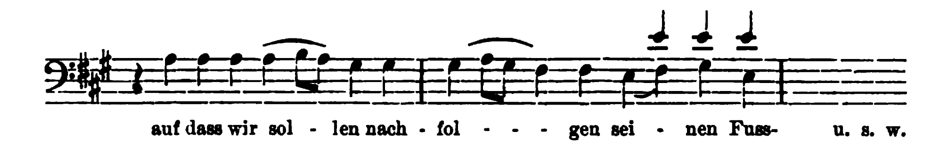
6. Die beiden Themate können entweder zugleich in zwei Stimmen oder nacheinander in ein und derselben Stimme auftreten. Hierauf gründen sich die folgenden drei Grundformen der Doppelfuge.

A.
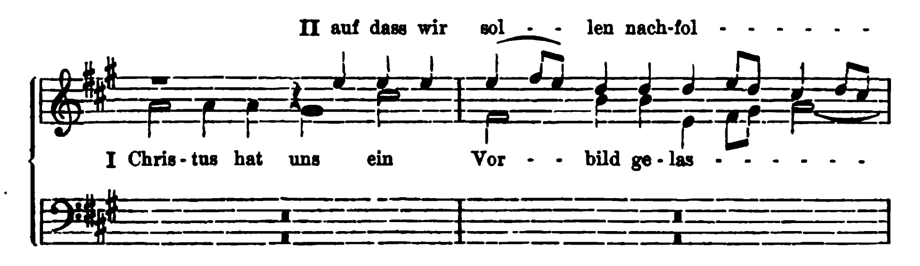
Es wird das erste Thema als einfache Fuge behandelt, sodann das zweite, und hierauf erst werden die beiden Themate zur eigentlichen Doppelfuge vereinigt. So ist z. B. in der berühmten Doppelfuge in CARL HEINRICH GRAUN's (1701—1759) Cantate „der Tod Jesu" das erste Thema:

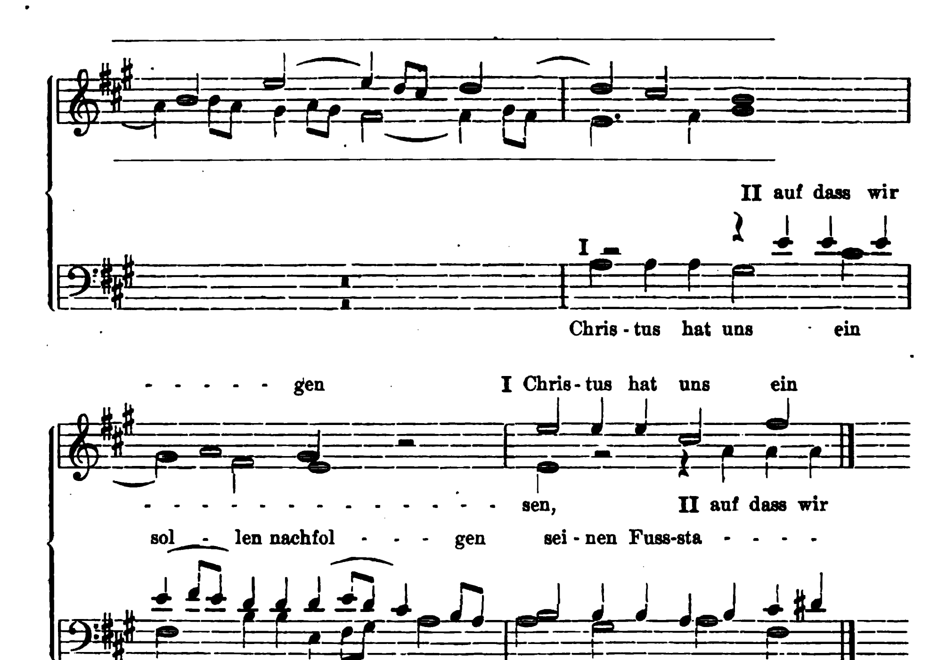


als einfache Fuge von 17 Takten behandelt; dann folgt eine einfache Fuge von 13 Takten über das Kontrathema:



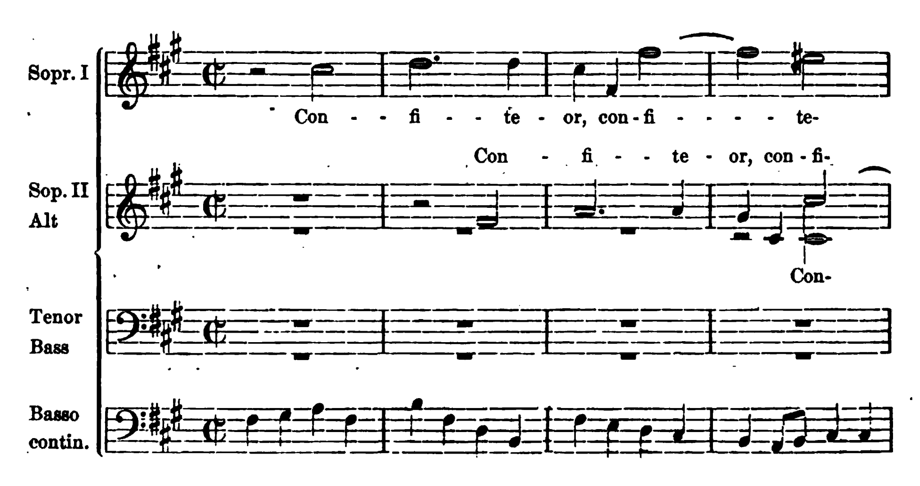
und hierauf erst folgen die beiden Themen zugleich, die Doppelfuge:
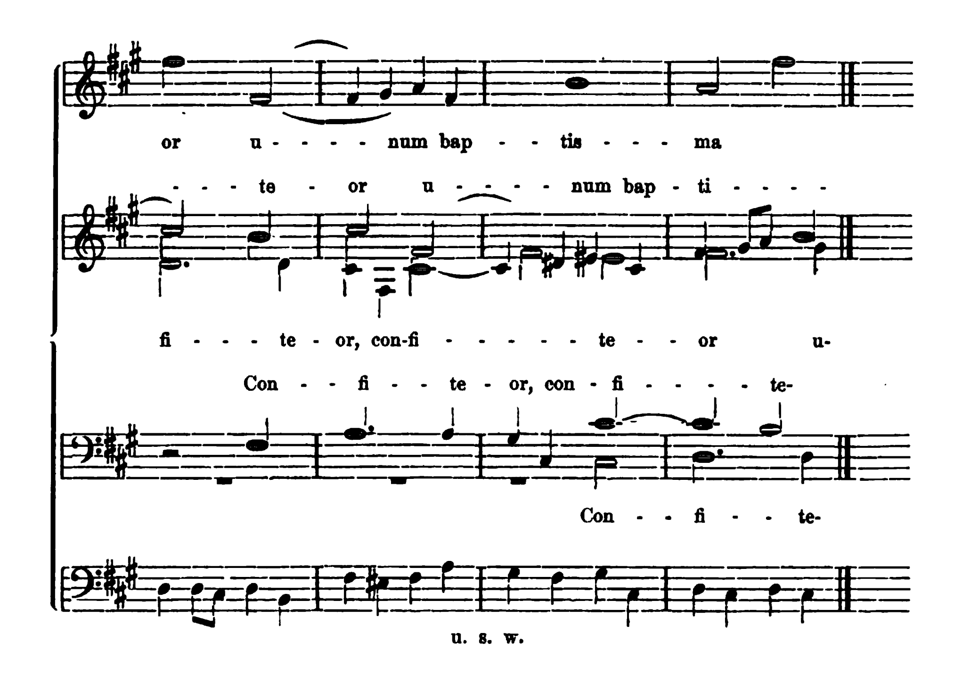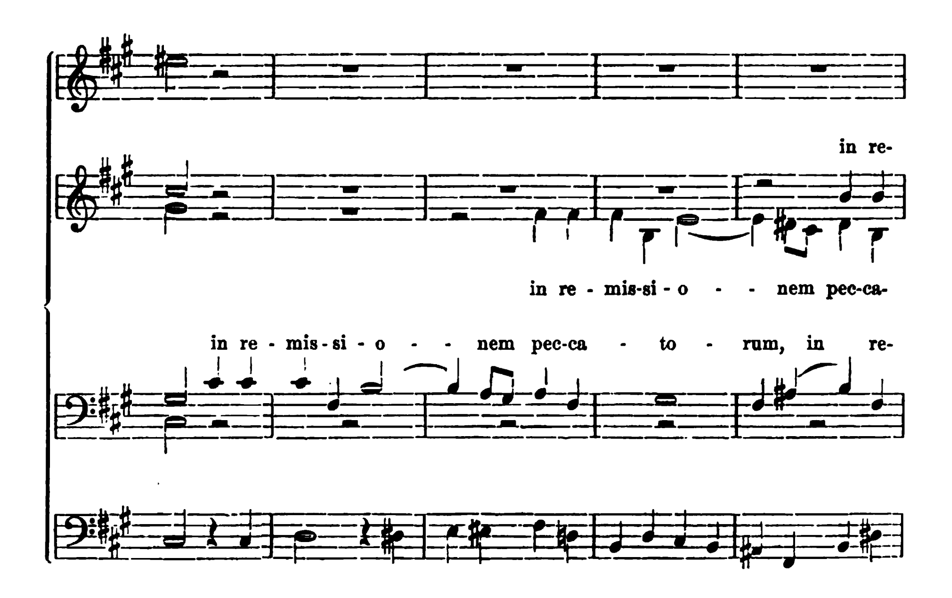




Selbstverständlich kann das II. Thema dieser Doppelfuge kein Muster einer schönen Melodie nach den schon früher in diesem Werke aufgestellten Grundsätzen sein.
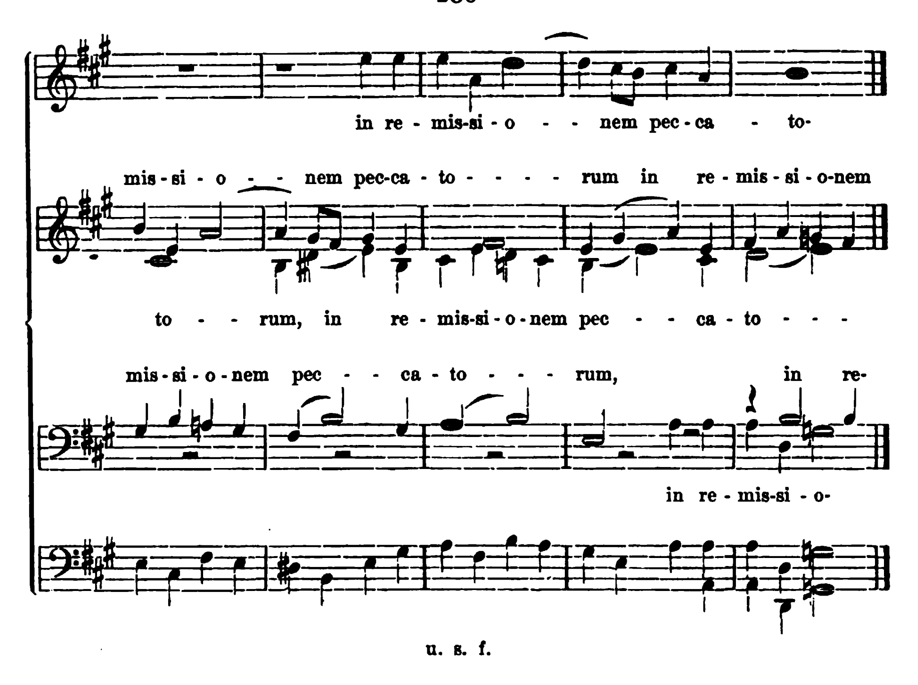
Ähnlich ist in der hohen Messe von J. SEB. BACH (1685—1750) das „Confiteor unum baptisma in remissionem peccatorum" behandelt; das erste Thema tritt — von einem Basso continuo begleitet, sofort in Engführung gleichsam als letzte Durchführung einer einfachen fünfstimmigen Fuge auf:
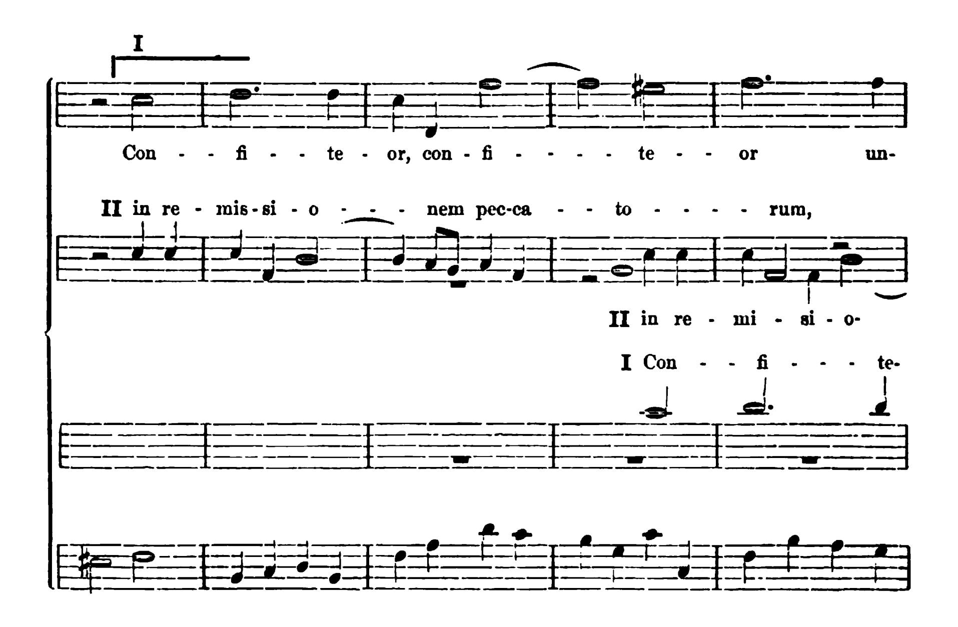




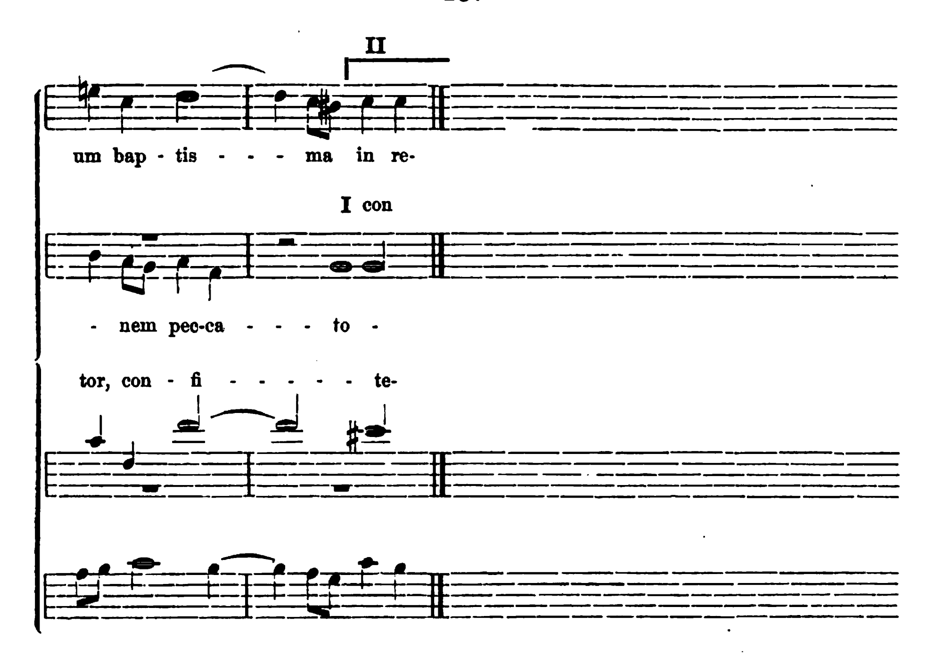
Im 16. Takt beginnt das zweite Thema, welches wieder durch die fünf Stimmen allein durchgeführt wird:



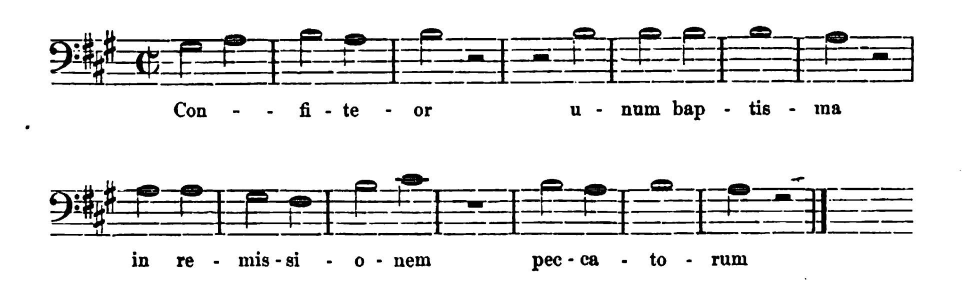


Im 31. Takte endlich beginnen Sopran I und II die eigentliche Doppelfuge mit den zwei Thematen; Alt und Tenor bringen dieselben in der Umkehrung:





Diese Doppelfuge entfaltet in 90 Allabreve-Takten ihrrn ganzen Reichtum an Pracht und Fülle. — Mit dem 73. Takte greift der Bass — nach 3 Taktpausen — mit einer neuen Melodie, einem Cantus firmus in halben Noten ein, der sofort vom Alte in Engführung nachgeahmt und später vom Tenor in Verlängerung wiederholt wird. Die Melodie lässt eine Ähnlichkeit mit der choralen Melodie des ersten Credo im offiziellen Graduale Romanum nicht verkennen:
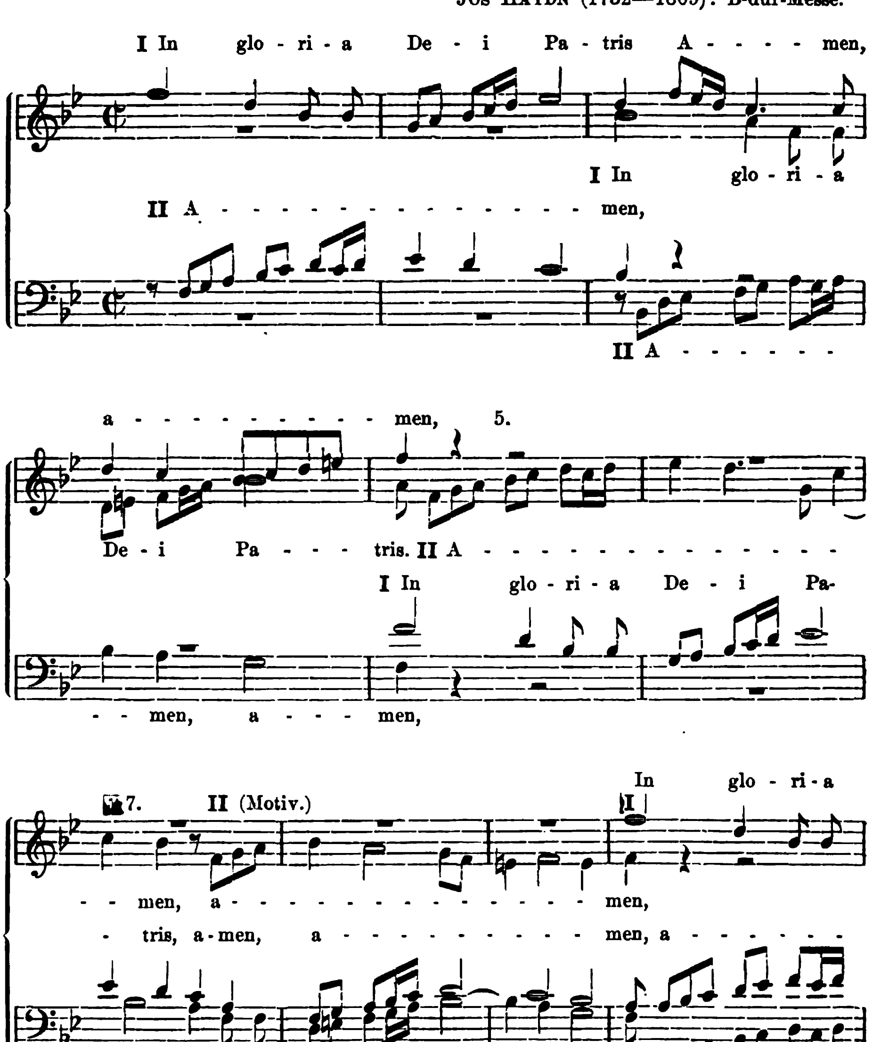


B.
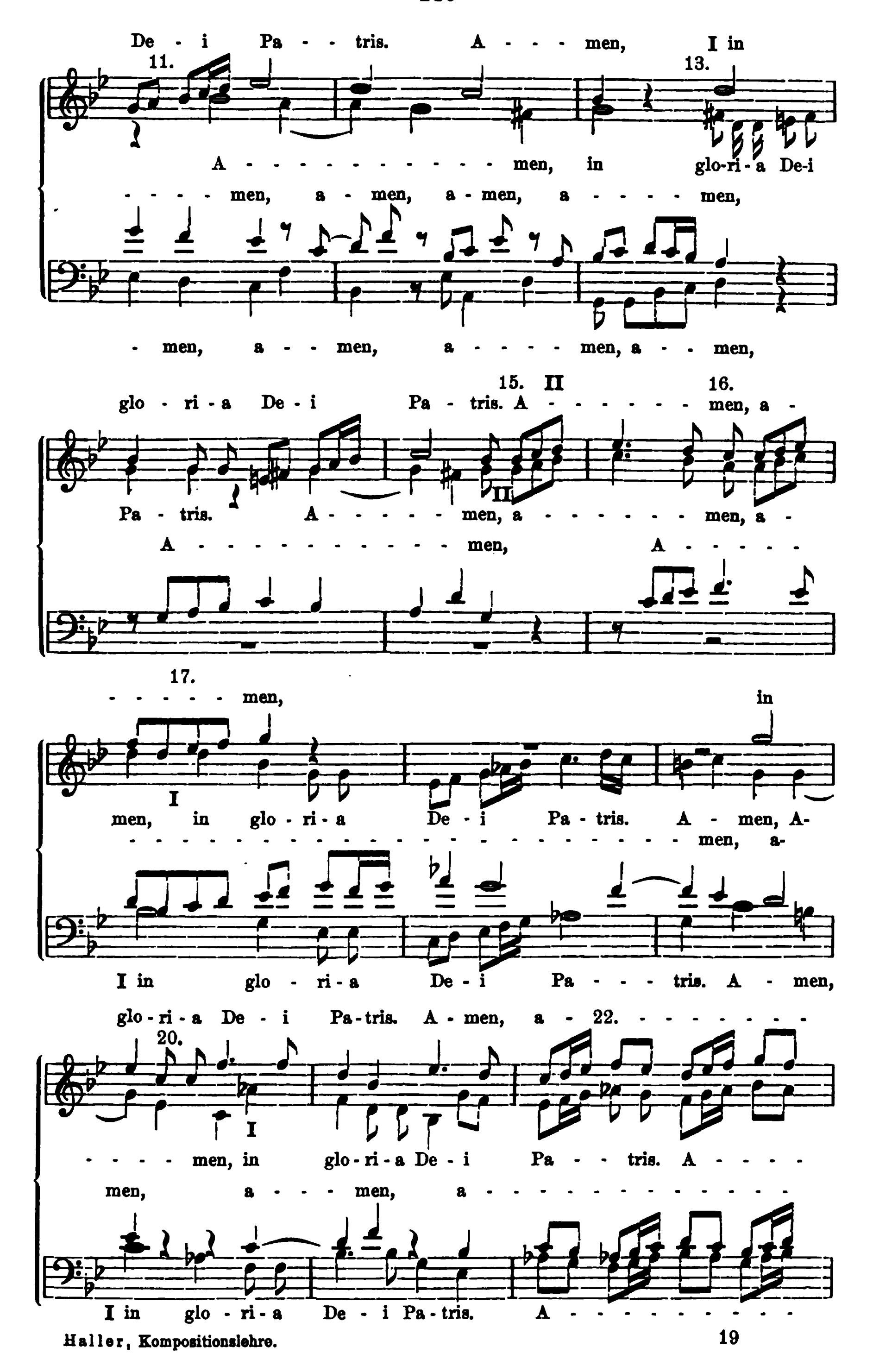
Die beiden Themate beginnen in zwei verschiedenen Stimmen sofort die Doppelfuge, d. h. der dem Hauptthema gegenübergestellte Kontrapunkt ist das Kontrathema; die beiden für die erste Grundform angeführten Doppel-
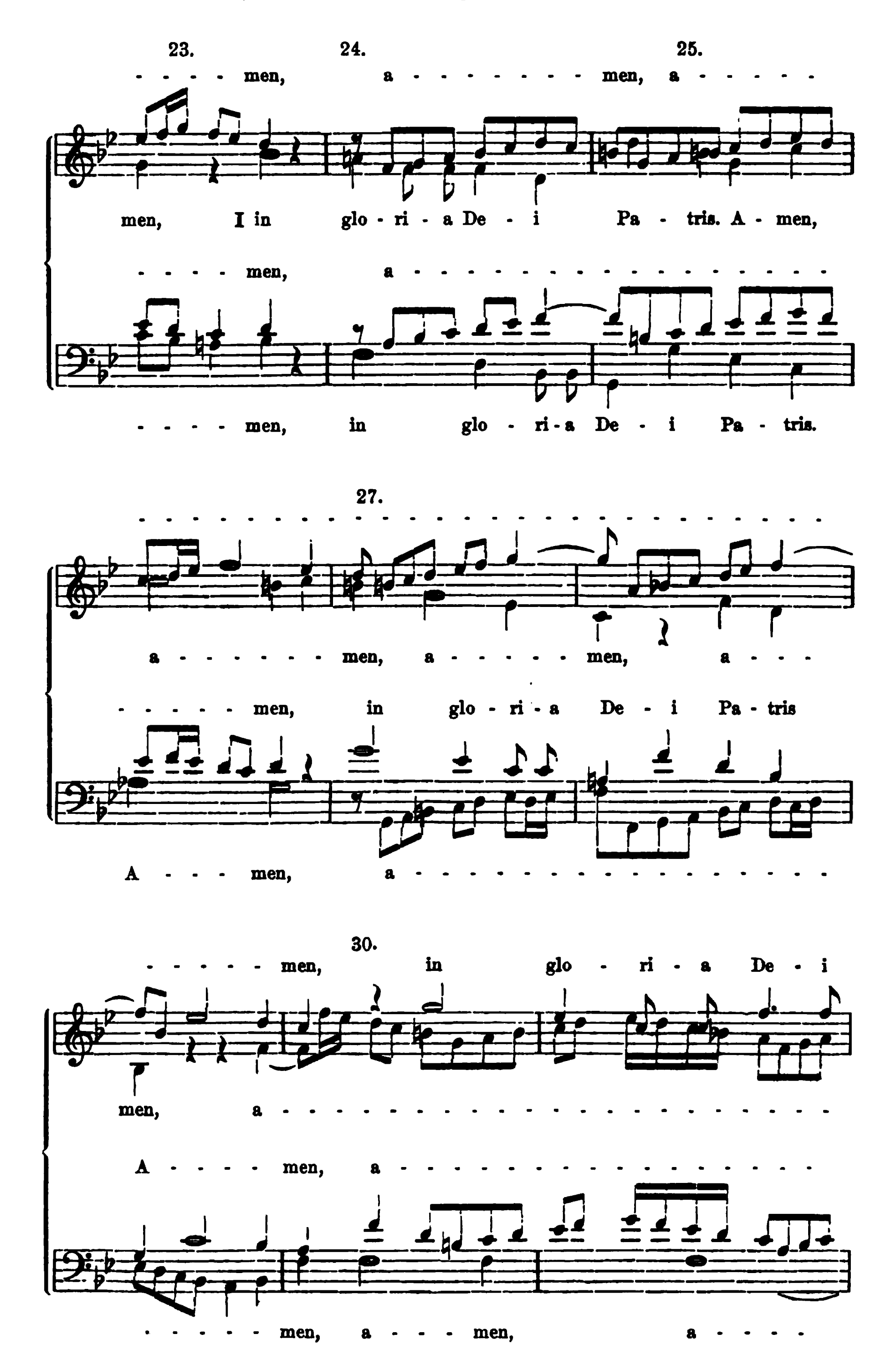
fugen sind in ihrem dritten Teile, der eigentlichen Doppelfuge, in dieser Weise behandelt; doch sind in denselben die beiden Themen durch die vorhergehenden Durchführungen in Form von einfachen Fugen beim Beginne der Doppelfuge schon bekannt, was in dieser zweiten Grundform nicht der Fall ist.
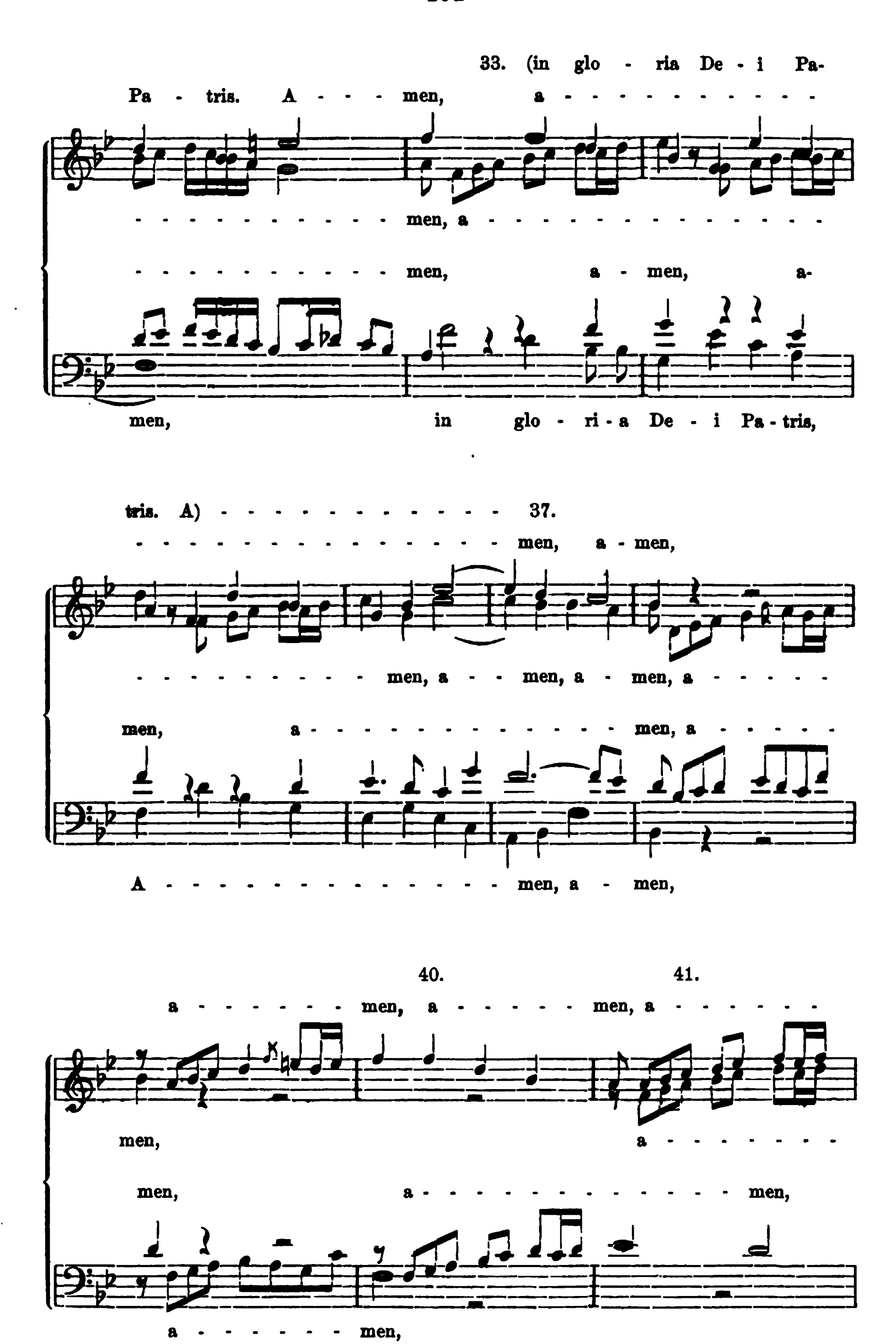
Beispiele.

Jos Haydn (1732—1809): B-dur-Messe.
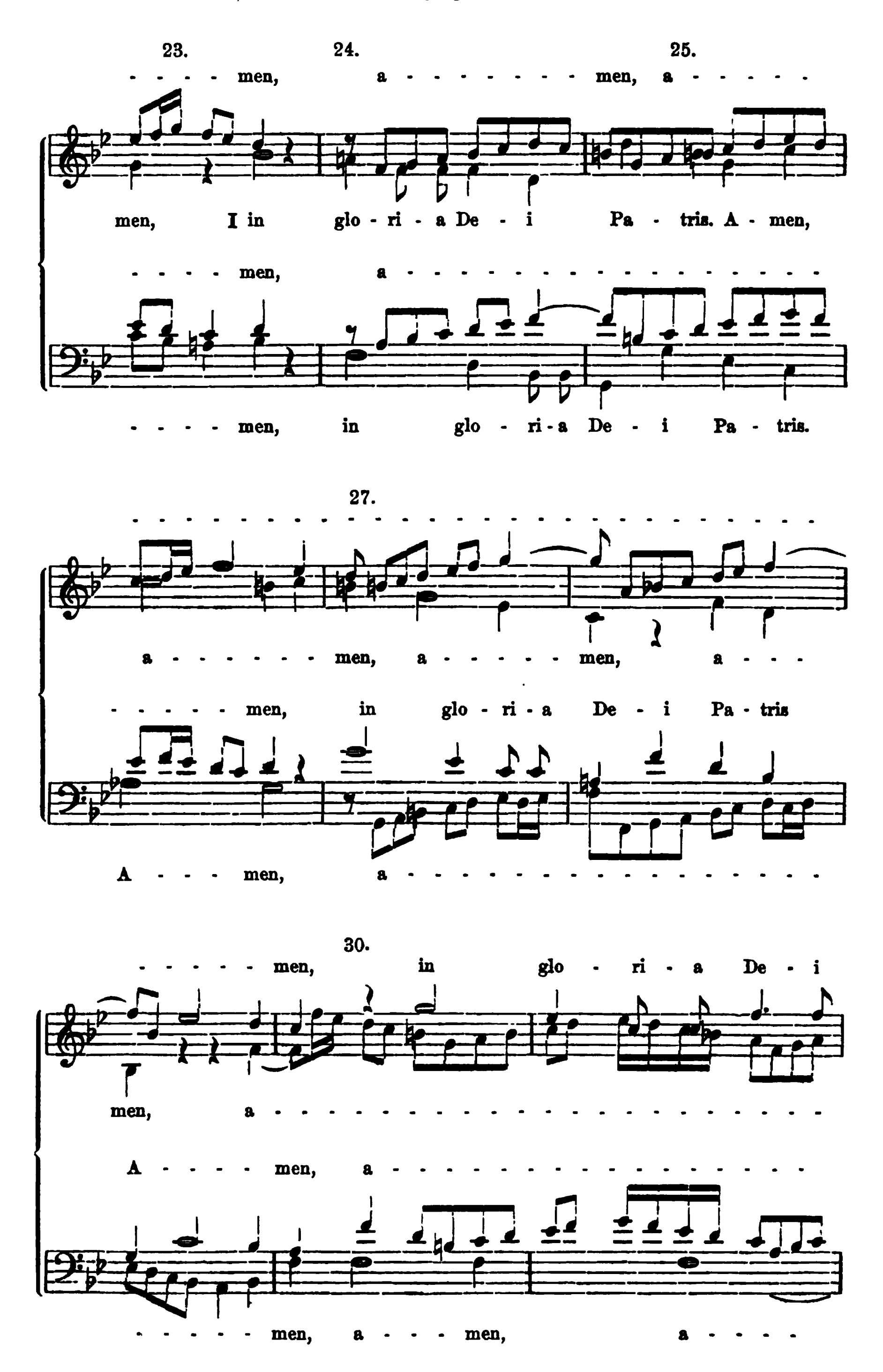



De - i Pa - - tris. A - - - men, I in
11.
13.
A - - - - - - - - - - - - men, in glo-ri - a De-i
- - - - men, a - men, a - men, a - - - - - men,
- men, a - - men, a - - - - men, a - - men,
15. II
16.
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - - - men, a -
II
Pa - tris. A - - - - - - men, a - - - - - - - - men, a -
A - - - - - - - - - - - - men, A - - - - - -
17.
- - - - - men, in
I
men, in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, A-
- men, a-
I in glo - ri - a De - i Pa - - - - tris. A - men,
glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men, a - 22. - - - - - - - -
20.
I
- - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - - tris. A - - - -
men, a - - - men, a - - - - - - - - - - - - - -
I in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - - - - - - - - - -
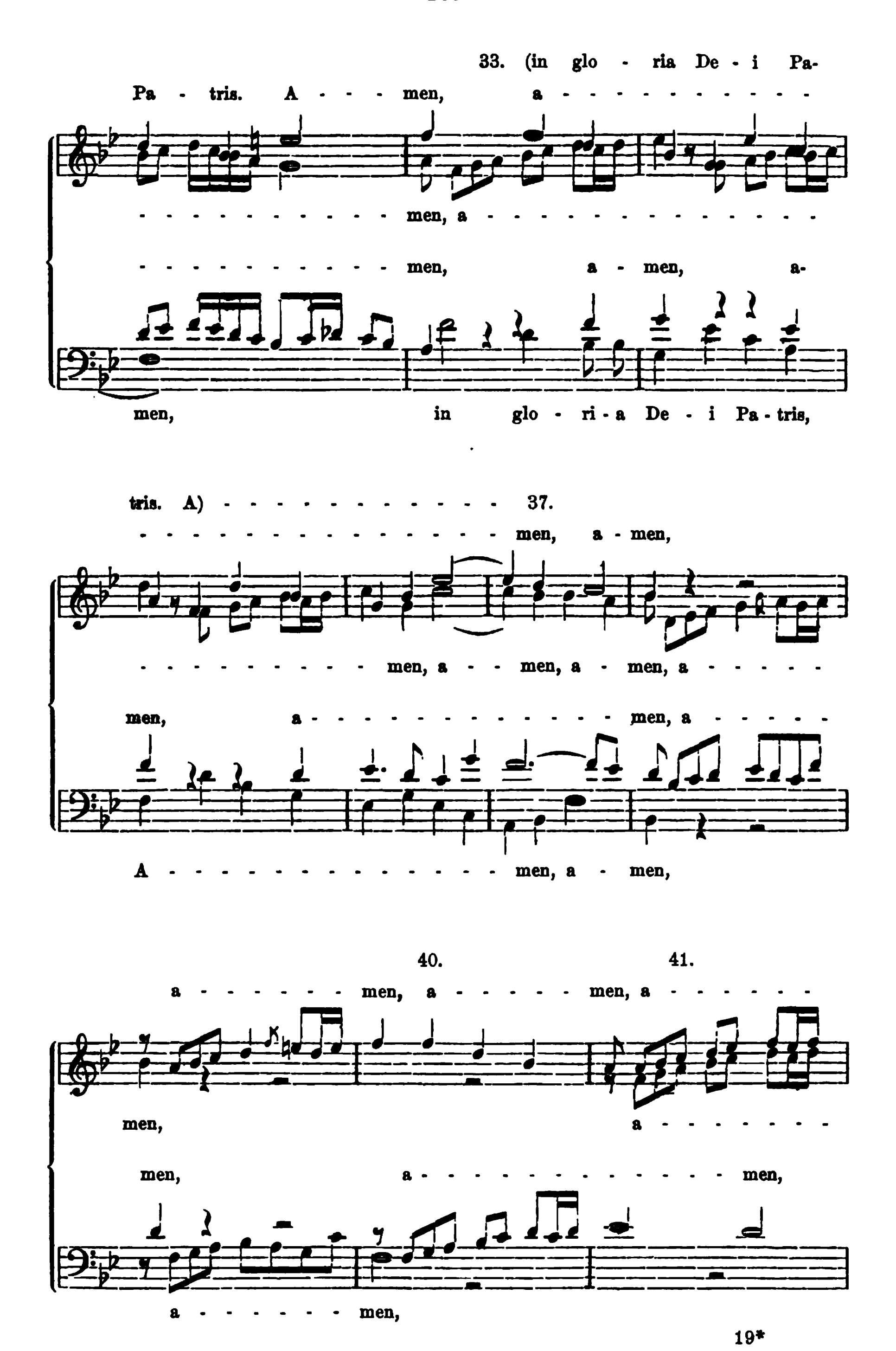

23.
24.
25.
- - - - men, a - - - - - - - - - men, a - - - - - -
men, I in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
- - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris.
27.
a - - - - - - - men, a - - - - - - men, a - - -
- - - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris
A - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - - -
30.
- - - - - - men, in glo - ri - a De - i
men, a -
A - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - men, a - - - men, a - - - -
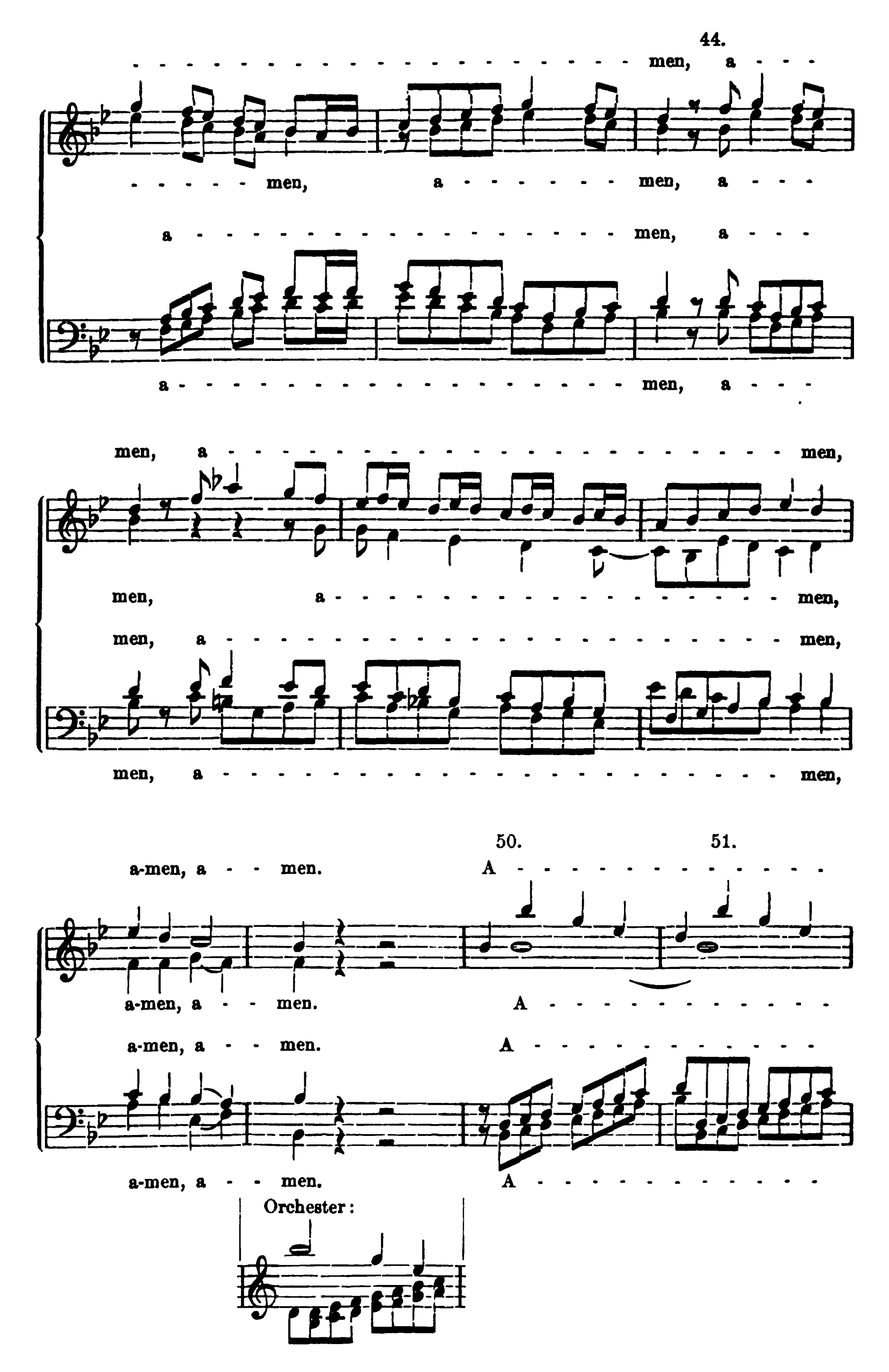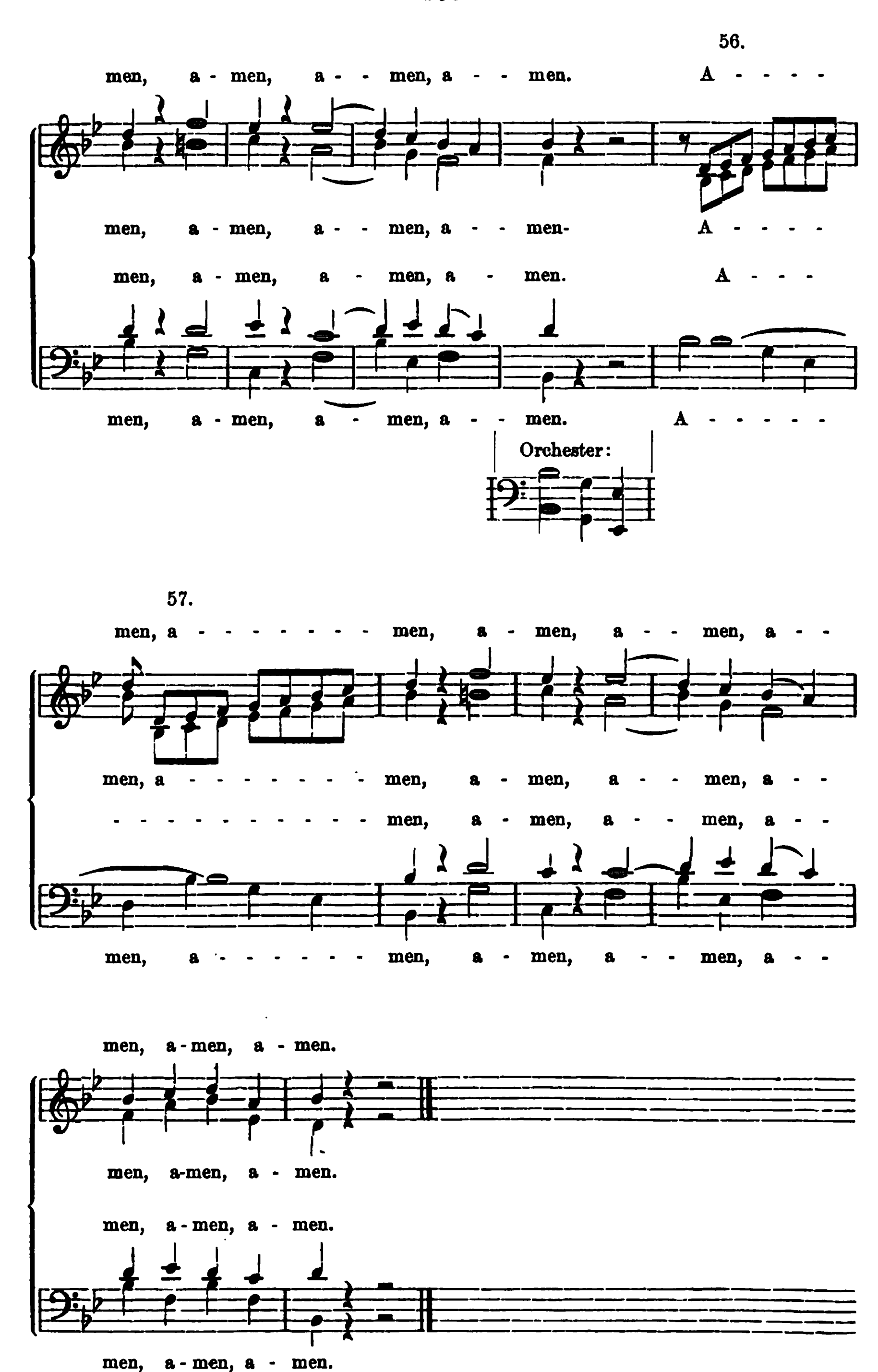


33. (in glo - ria De - i Pa-
Pa - tris. A - - - men, a - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - - men, a - men, a-
men, in glo - ri - a De - i Pa - tris,
tris. A) - - - - - - - - - - - - - - 37.
- - - - - - - - - - - - - - - - - men, a - men,
- - - - - - - - - - - men, a - - men, a - men, a - - - - -
men, a - - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - -
A - - - - - - - - - - - - - - - men, a - men,
40. 41.
a - - - - - - men, a - - - - - - men, a - - - - - - -
men, a - - - - - - - -
men, a - - - - - - - - - - - - - - men,
a - - - - - - - men,



23.
24.
25.
- - - - men, a - - - - - - - - - men, a - - - - -
men, I in glo - ri - a De - i Pa - tris. A - men,
- - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris.
27.
a - - - - - - - men, a - - - - - - men, a - - -
- - - - - men, in glo - ri - a De - i Pa - tris
A - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - - -
30.
- - - - - - men, in glo - ri - a De - i
men, a -
A - - - - men, a - - - - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - men, a - - - men, a - - - -


33. (in glo - ria De - i Pa-
Pa - tris. A - - - men, a - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - men, a - - - - - - - - - - - - -
- - - - - - - - - - - - men, a - men, a-
men, in glo - ri - a De - i Pa - tris,
tris. A) - - - - - - - - - - - - - 37.
- - - - - - - - - - - - - - - - - men, a - men,
- - - - - - - - - - - men, a - - men, a - men, a - - - - -
men, a - - - - - - - - - - - - - men, a - - - - -
A - - - - - - - - - - - - - - - men, a - men,
40. 41.
a - - - - - - - men, a - - - - - - men, a - - - - - -
men, a - - - - - - - -
men, a - - - - - - - - - - - - - men,
a - - - - - - - men,


44.
men, a
men, a
men, a
a
men, a
a
men, a
men, a
men,
men,
a
men,
men, a
men,
men, a
men,
50.
51.
a-men, a - - men.
A
a-men, a - - men.
A
a-men, a - - men.
A
a-men, a - - men.
A
Orchester:
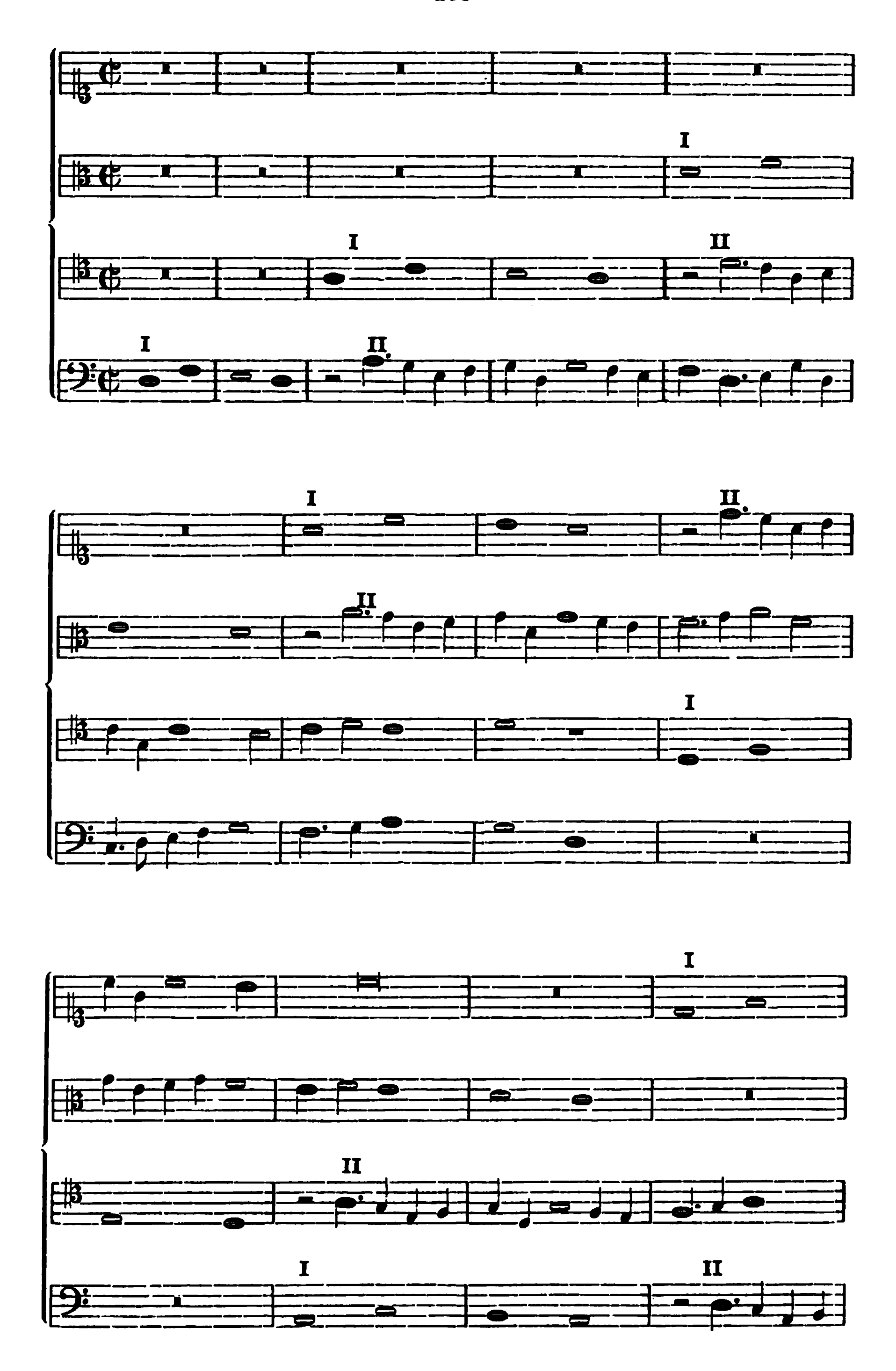

56.
men, a - men, a - - men, a - - - men. A - - - -
men, a - men, a - - men, a - - men- A - - - -
men, a - men, a - men, a - men. A - - -
men, a - men, a - men, a - - men. A - - - - -
Orchester:
57.
men, a - - - - - - - - men, a - men, a - - men, a - -
men, a - - - - - - - - men, a - men, a - - men, a - -
- - - - - - - - - - - - - men, a - men, a - - men, a - -
men, a - - - - - - - men, a - men, a - - men, a - -
men, a - men, a - men.
men, a-men, a - men.
men, a - men, a - men.
men, a - men, a - men.
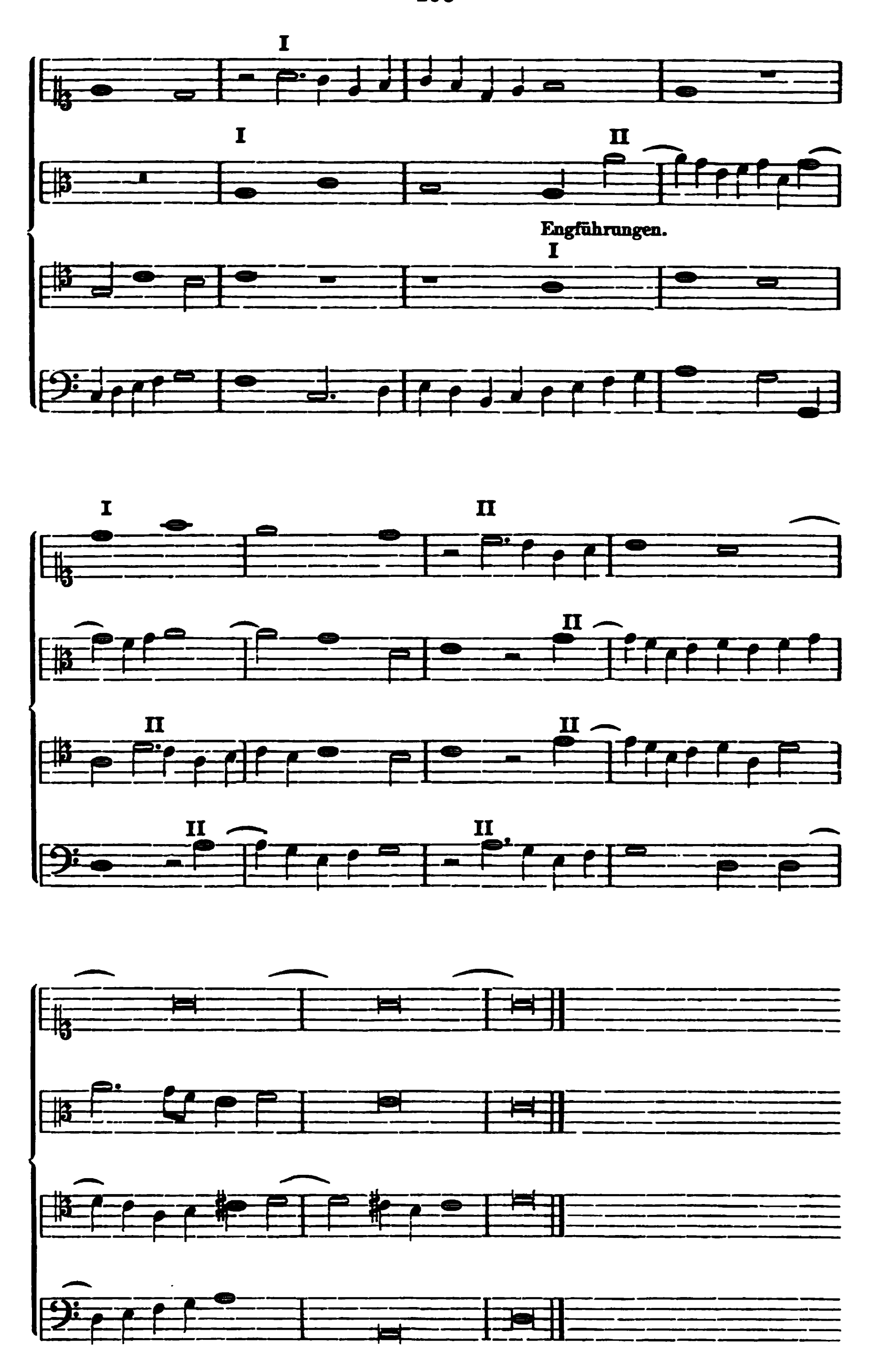
Die beiden Themate dieser Doppelfuge unterscheiden sich in rhythmischer und tonischer Bewegung derartig, dass sie bei ihrem jedesmaligen Auftreten sofort erkannt werden. Die erste Umkehrung in der Oktave findet sich im 5. Takte. — Das II. Thema ist häufig von der Terz begleitet, wie 10, 15, 24, 27, 41 u. f. — Die Sequenzenfiguren im Tenor, Takt 11 und 12, ferner jene in den Takten 15, 16, 44 und 45 sind als Motive des II. Themas anzusehen; ebenso aus dem I. Thema Takt 20 (Alt), 24, 25 (Alt und Bass), 27, 28 (Alt), 33, 34 (Bass und Sopran). — Im Takte 20 und 21 werden Sopran, Alt und Bass, Takt 23 und 24 Alt und Bass, Takt 27 Tenor und Alt, Takt 33 Sopran und Bass in die Enge geführt; dabei ist das Thema nicht mehr vollständig verwendet; es genügt meistens, um den Zweck der Engführung, nämlich den der Steigerung, zu erreichen, wenn der Anfang des Themas soweit beibehalten wird, dass es als solches noch immer leicht erkennbar ist und nicht als etwas Neues aufgefasst werden kann. Oft erweisen sogar die in die Enge geführten Anfangsmotive eines Themas einen besseren Dienst, als wenn das ganze Thema mit peinlicher Genauigkeit durchgeführt worden. — Takt 30 beginnt ein 3 Takte währender Orgelpunkt im Basse. — Im Takte 33 singt der Sopran in engster Engführung mit dem Basse das I. Thema mit dem Texte des „Amen“; das richtige wäre der Text des I. Themas. — Von Takt 41 bis 50 wird nur das II. Thema behandelt als ein Zwischensatz, welchem der Schlusssatz von Takt 50 mit den Anfangsmotiven der beiden Themen folgt; die Takte 50 und 51 finden nochmals eine Umkehrung in den Takten 56 und 57.

Zu dieser Form gehört auch das Kyrie des berühmten „Requiem“ von MOZART.
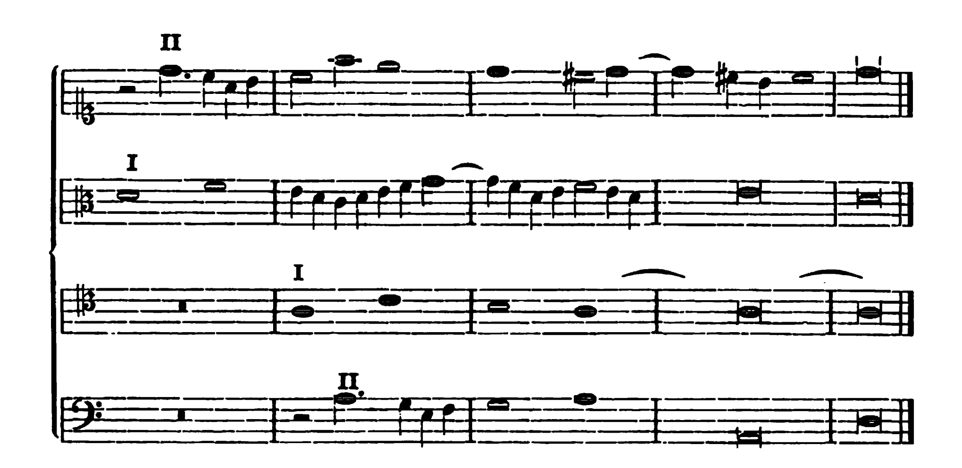
C.

Die dritte Grundform ist jene, in welcher die Doppelfuge wie aus einer einfachen Fuge von selbst sich ergibt. Nachdem nämlich die erste Stimme das Hauptthema vorgetragen, übernimmt es eine zweite; die erste bildet den Gegensatz, welcher aber umkehrungsfähig und so bedeutungsvoll ist, dass er auch von den anderen Stimmen als Gegensatz übernommen und festgehalten wird, kurz, dass er als ein zweites Thema sich geltend machen kann. Als erläuterndes Beispiel diene folgende Doppelfuge aus dem Gradus ad Parnassum von JOS. FUX.


I
I
II
I
II.
I
II.
II
I
I
I
II
I
II


I
I
II
Engführungen.
I
I
II
II
II
II
II
II

Der Schluss dieser Fuge ist mit dem lebhafteren II. Thema gemacht. Fux gibt eine zweite Fassung mit beiden Themen, wie folgt:



„Wer begriffen hat, wie sinnvoll und kunstvernünftig die Form der einfachen Fuge ist, dem kann auch Sinn und Vernünftigkeit der Doppelfuge nicht verborgen bleiben, in der zwei Gedanken, die zusammengehören, bald gleichzeitig, bald nacheinander eine Stimme nach der andern ergreifen und der wesentliche Inhalt der ganzen Stimmenunterredung sind." (Marx II.)

Ausser dem doppelten Kontrapunkt der Oktave findet noch die Umkehrung in der Dezime und Duodezime praktische Verwendung in der Komposition, weshalb von ihnen noch zu handeln ist.

Der doppelte Kontrapunkt der Dezime.

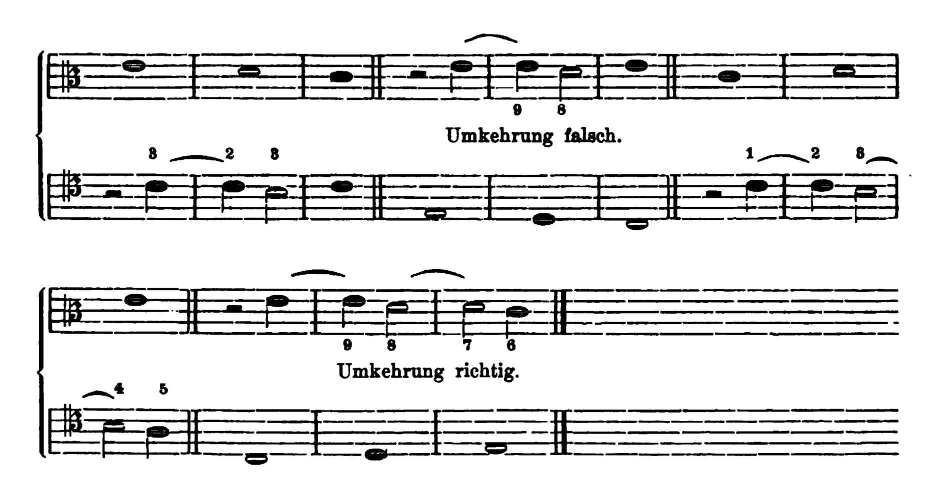
Hier wird die Umkehrung durch die Versetzung der einen Stimme in die tiefere oder höhere Dezime bewerkstelligt. Dadurch entsteht

aus dem Einklang die Dezime, aus der Dezime der Einklang,
aus der Sekunde die None, aus der None die Sekunde;
aus der Terz die Oktave, aus der Oktave die Terz u. s. w.; wie folgendes Schema zeigt:

1	2	3	4	5
10	9	8	7	6
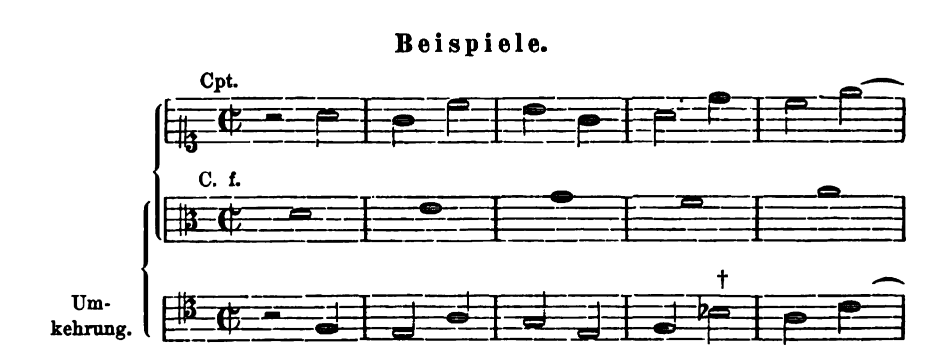
es bleiben also die Konsonanzen auch in der Umkehrung Konsonanzen; doch ist festzuhalten, dass aus den unvollkommenen Konsonanzen in der Umkehrung vollkommene werden, also aus der Dezime der Einklang, aus der Terz die Oktave, aus der Sexte die Quinte. Daher ist die gerade Bewegung, welche nur durch die unvollkommenen Konsonanzen möglich ist, im doppelten Kontrapunkte der Dezime ganz zu vermeiden, und nur die Gegen- und Seitenbewegung anzuwenden.
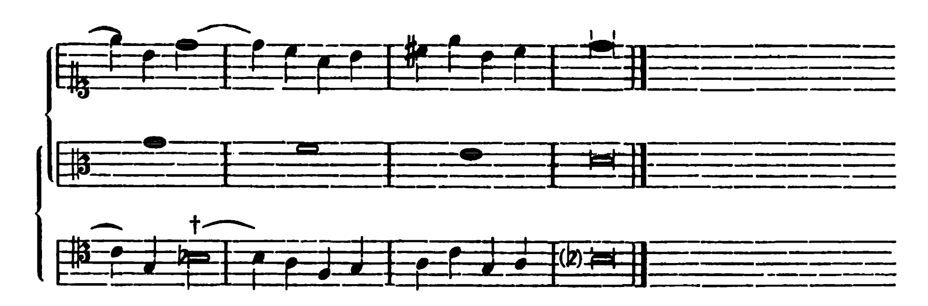
2. Die Quarte kann in der Oberstimme auf dem guten Taktteil gebunden, nicht gebraucht werden, weil ihre Umkehrung eine in die Oktave sich auflösende Septime ergeben würde. Auch auf die gebundene Sekunde ist besonders zu achten, da sie in der Umkehrung zur None wird, welche sich in die Oktave auflöst, was nur dann erlaubt ist, wenn die andere Stimme in Gegenbewegung erscheint; also



Also muss hier die Vorbereitung der gebundenen Sekunde durch den Einklang, nicht durch die Terz, geschehen.
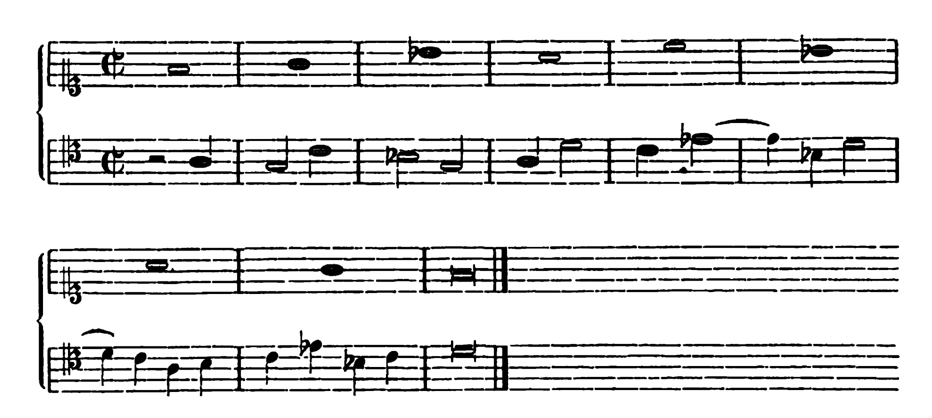
Beispiele.
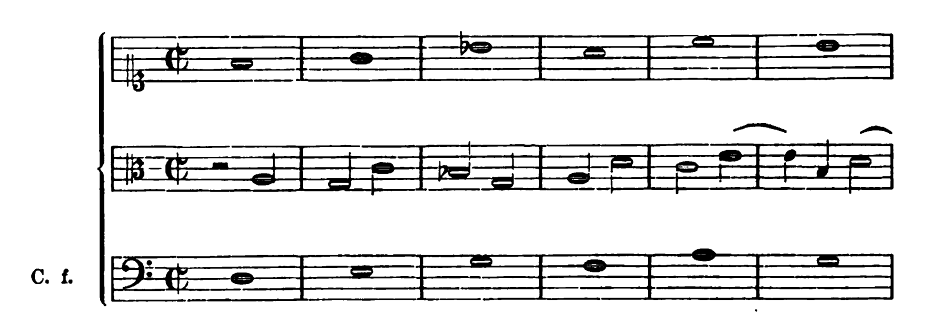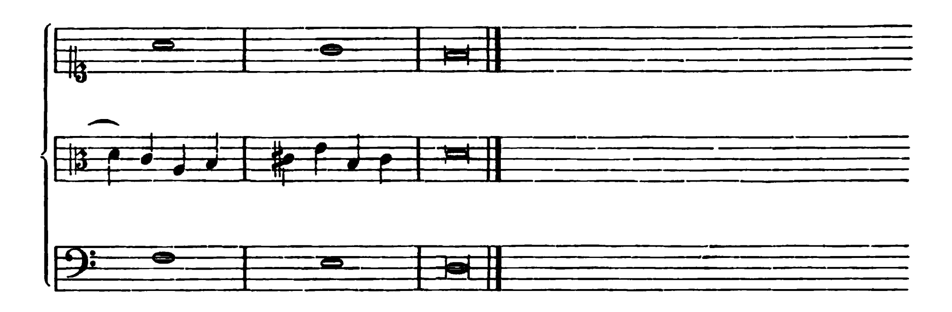




† Selbstverständlich muss hier ♭ gesetzt werden zur Vermeidung des Tritonus.

Die Umkehrung kann auch so geschehen, dass der C. f. eine Terz erhöht und der Cpt. eine Oktave tiefer gesetzt wird:



Derartige Sätze können durch „Austerzen" dreistimmig gemacht werden, indem entweder der unteren Stimme höhere Dezimen, oder der obern tiefere Dezimen beigegeben werden. — Letzteres ist im ersten Beispiele durch die Umkehrung schon geschehen; fügen wir der unteren Stimme — hier dem C. f. — tiefere Dezimen hinzu, so lautet es folgendermassen:





Liegen die umzukehrenden Stimmen in grösserer Entfernung von einander, oder ist der Umfang ihrer Melodien gering, so können statt der Dezimen auch Terzen zur Ausfüllung der Harmonie gute Dienste thun, wenn nur das oftmalige Übersteigen der Stimmen vermieden wird.

Wenn in doppelten Kontrapunkten der Dezime auch der freie Gebrauch der Quinte vermieden wird, so sind sie zugleich umkehrungsfähig in der Oktave, was in Doppelfugen und sonstigen weiter ausgeführten Sätzen oft von grossem Vorteile ist.

Der doppelte Kontrapunkt der Duodezime.

Die Umkehrung in die Duodezime ergibt folgende Veränderungen der Intervalle:

1	2	3	4	5	6
12	11	10	9	8	7
(5	4	3	2	1).	

Es wird also aus dem Einklang die Duodezime, oder, was dasselbe, die Quint über oder unter der Oktave; aus der Sekunde die Undezime, aus der Terz die Dezime u. s. w.

Die vollkommenen Konsonanzen werden in dieser Umkehrung wieder vollkommene Konsonanzen; von den unvollkommenen wird die Terz sogar zur Terz oder Dezime; nur die Sexte wird zur Septime, daher ist sie wie eine Dissonanz entweder auf schlechter Zeit durchgehend, oder auf guter Zeit gebunden (in der Unterstimme) zu gebrauchen, in welch' letzterem Falle sie durch zwei oder drei Stufen abwärts sich weiterbewegen muss, um in der Umkehrung als gebundene Septime richtig aufgelöst und in ein konsonierendes Verhältnis gebracht zu werden; ebenso verhält es sich mit der Septime, welche, wenn sie in der Oberstimme als gebundene Dissonanz vorkommt, nach ihrer Auflösung sich noch eine Stufe abwärts weiter bewegen muss, um das konsonierende Verhältnis in der Umkehrung zu ermöglichen.

Cambiata.

7 6 8

C. f.

Umkehrung. 6 7 10

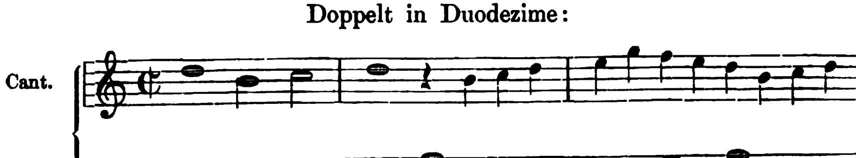
Die in der Unterstimme gebundene Quarte, deren Umkehrung hier die None ist, erheischt jene Vorsicht, welche überhaupt bei Anwendung der gebundenen None geboten ist.
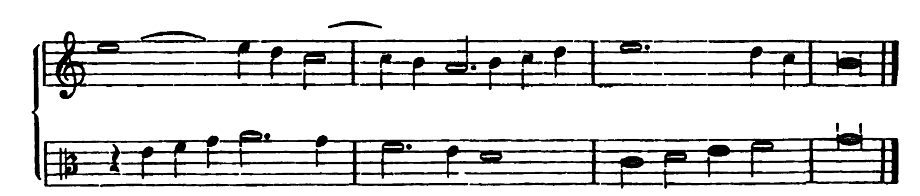
Soweit Sätze im doppelten Kontrapunkt der Duodezime jede Bindung und jede gerade Bewegung vermeiden, können sie durch Terzen- und Dezimenparallelen drei- und vierstimmig gemacht werden.

Am vorteilhaftesten wird diese Umkehrungsform dann verwendet, wenn sie so eingerichtet wird, dass auch die Umkehrung in die Oktave berücksichtigt ist; dies ist der Fall, wenn die Quinte auf dem guten Taktteil vermieden wird.
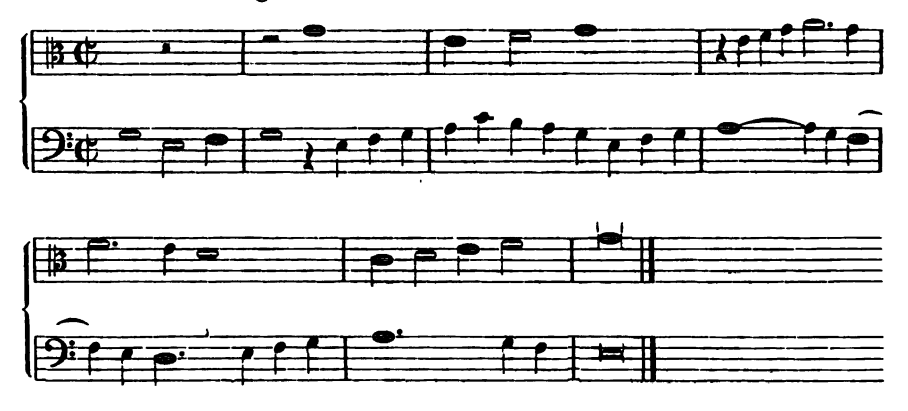
Wie vielfältig zwei nach den drei bisher behandelten doppelten Kontrapunkten abgefasste Melodien Verwendung finden können, zeigen folgende Beispiele von Jos. Fux.

Doppelt in Duodezime:

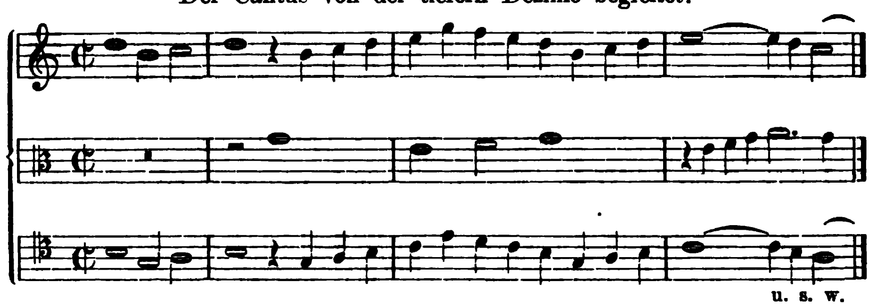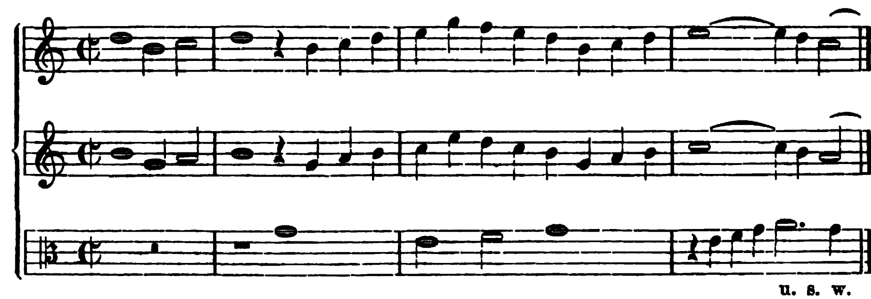




Umkehrung: Cantus in die untere Duodezime versetzt.
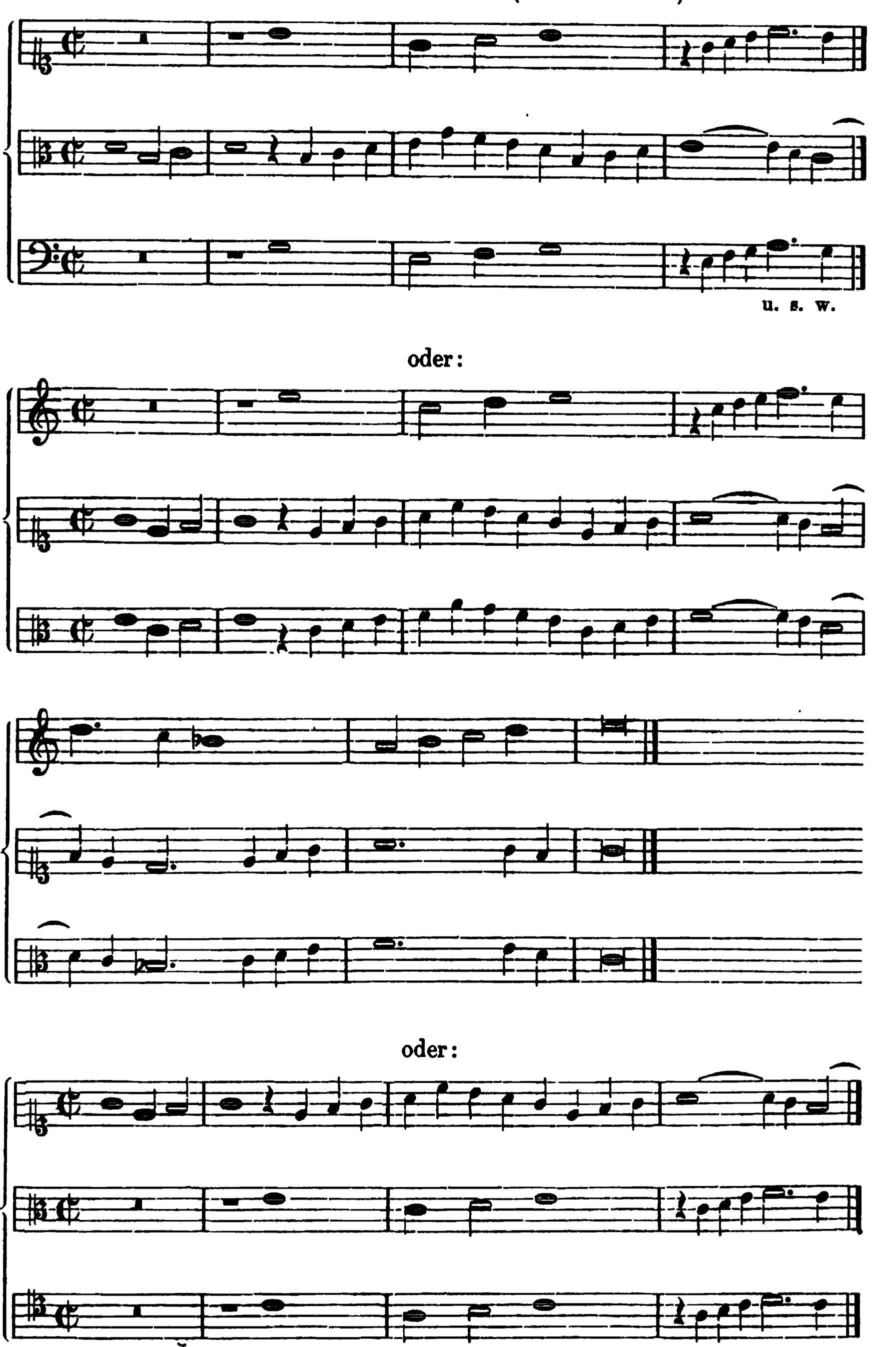


Der Cantus von der tiefern Dezime begleitet:
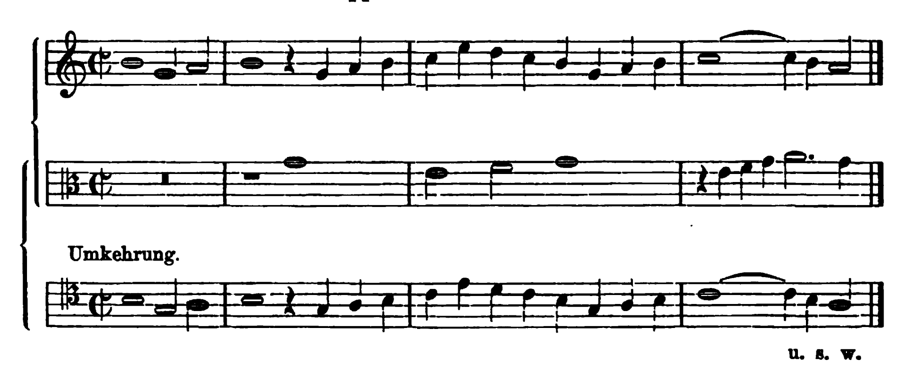


Diese tiefere Dezime kann auch eine Oktave höher, also als tiefere Terz zur Oberstimme gesetzt werden:
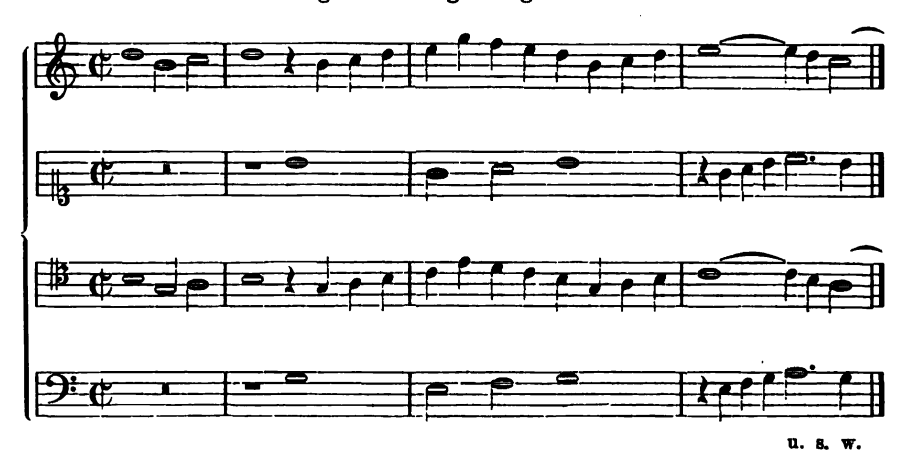


oder: die höhere Dezime zur zweiten (nachahmenden) Stimme:
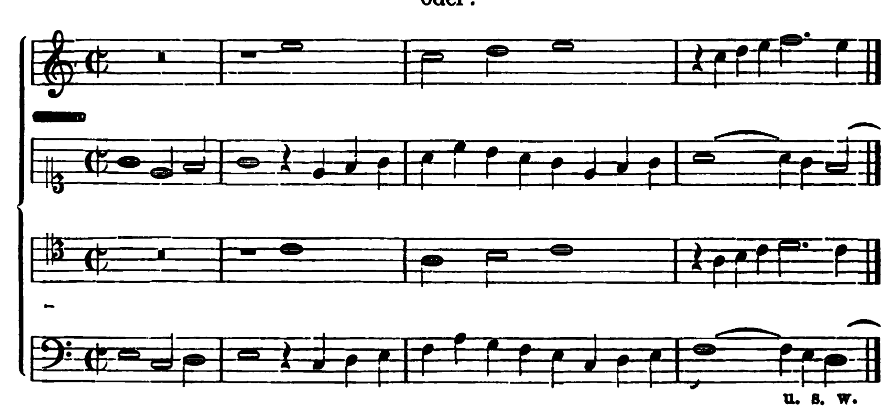


Doppelt in der Oktave:



Vierstimmig durch Begleitung von Dezimen:



oder:

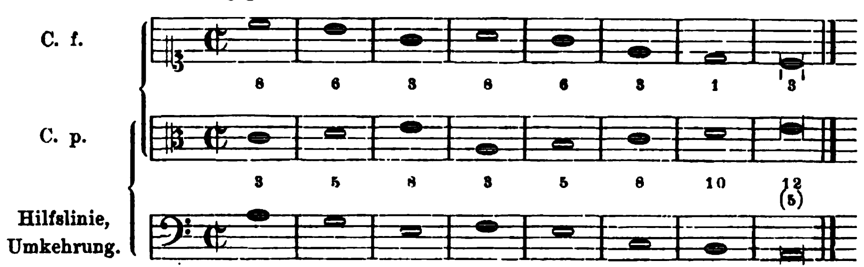


Es sei hier ein Verfahren erwähnt, welches die Herstellung doppelter Kontrapunkte möglichst erleichtert; es besteht darin, dass man auf einer Linie vor Allem die gegebene Stimme, das Hauptthema oder einen Cantus firmus notiert, sodann auf einer Hilfslinie die Umkehrung schreibt und nun auf einer Linie zwischen diesen beiden einen Kontrapunkt bildet, welcher zu jeder derselben passt. Die Schwierigkeiten der Aufgabe können manche kleine Verstösse gegen die strengen Regeln entschuldigen.

Beispiele.

Doppelt in der Dezime:

Note gegen Note.

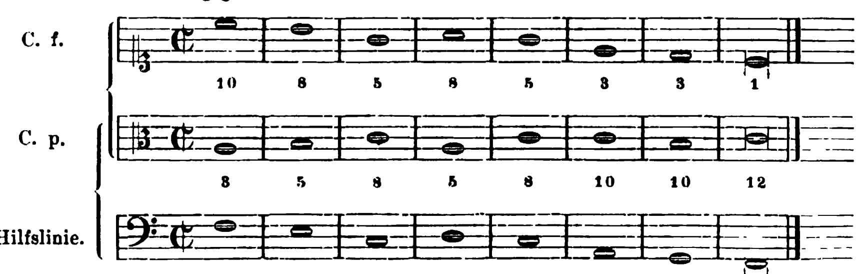


Zwei Noten gegen eine.
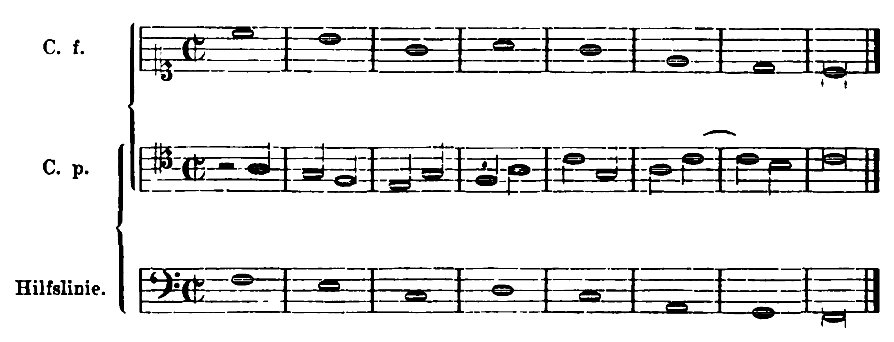


Doppelt in der Duodezime:

Note gegen Note.
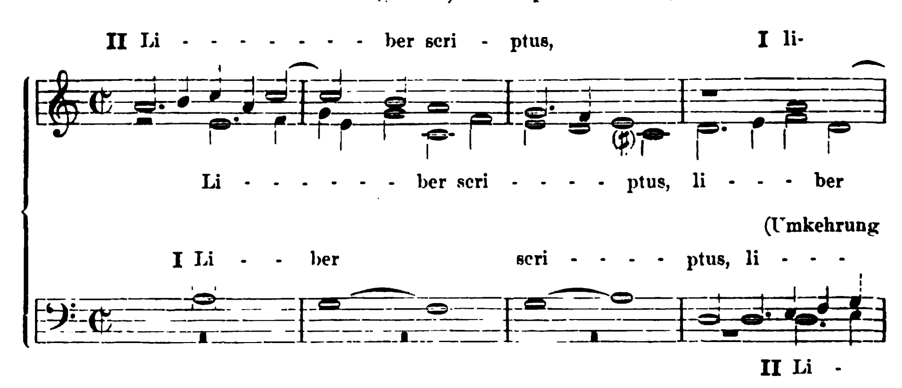


Zwei Noten gegen eine.

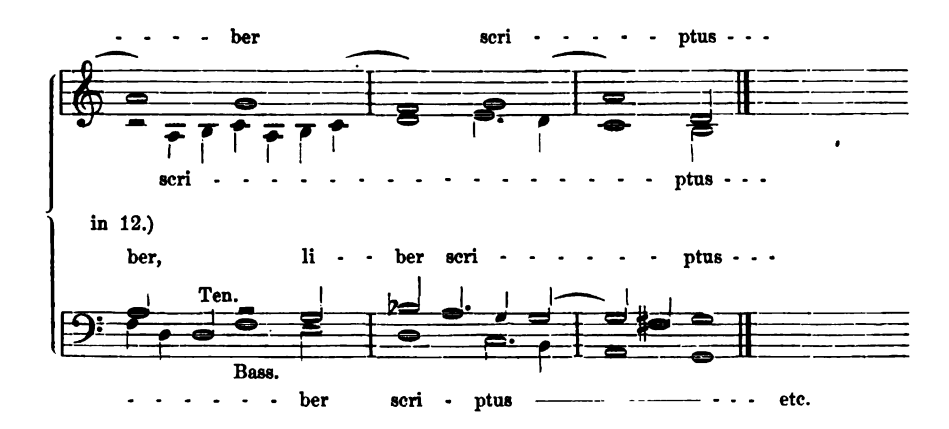


Themate, welche in der Oktave und Duodezime — oder auch Dezime — zugleich umkehrungsfähig sind, gewähren besonders der Vokalmusik den grossen Vorteil, die Umkehrung in eine bequeme Lage für die Singstimmen bringen zu können. So kann z. B. ein Thema, welches mit seinem Kontrathema recht günstig für die Stimmen liegt, durch die Umkehrung des einen oder andern in die Oktave in zu tiefe Lage kommen; durch die Umkehrung aber in die Duodezime, welche jener der Quinte gleichkommt, kann es in jene Lage gebracht werden, welche die vortragende Stimme ihrer Natur nach vollkommen beherrscht. Daher sind diese Umkehrungen vorzüglich geeignet für Doppelfugen und solche Sätze, welche mit demselben oft unscheinbaren melodischen Material eine mehr oder minder lange Ausführung erhalten und doch auch reiche Abwechslung bieten sollen.

Beispiele:
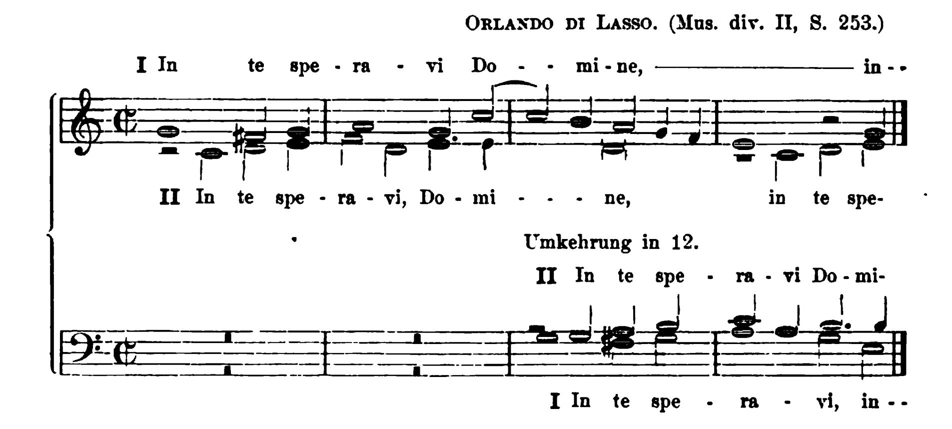
ORAZIO VECCHI († 1605). Missa pro defunctis (Mus. div. Sel. nov.)



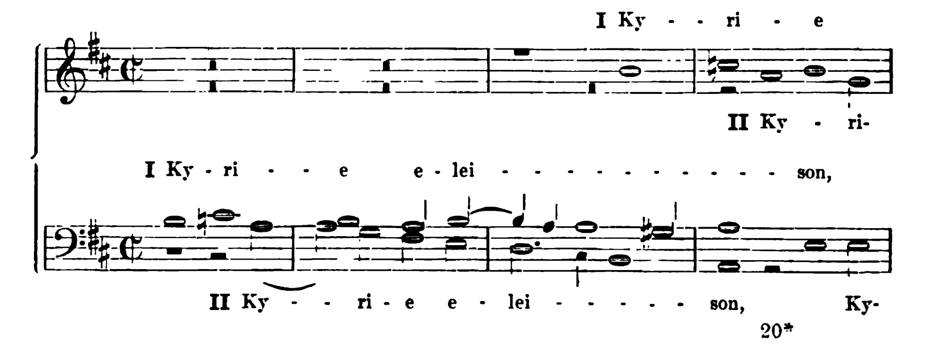


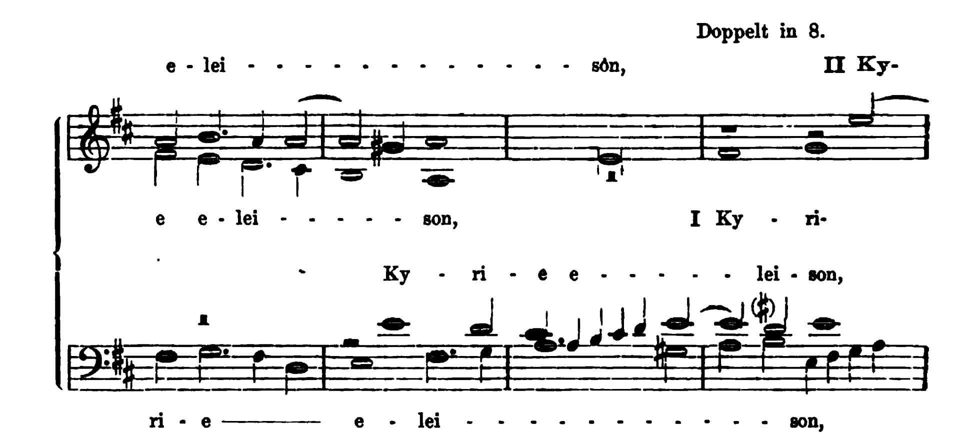
Das Thema I ist die mensurierte Choralmelodie. Die Umkehrung geschieht in der Duodezime. Alt und Tenor kontrapunktieren dazu.

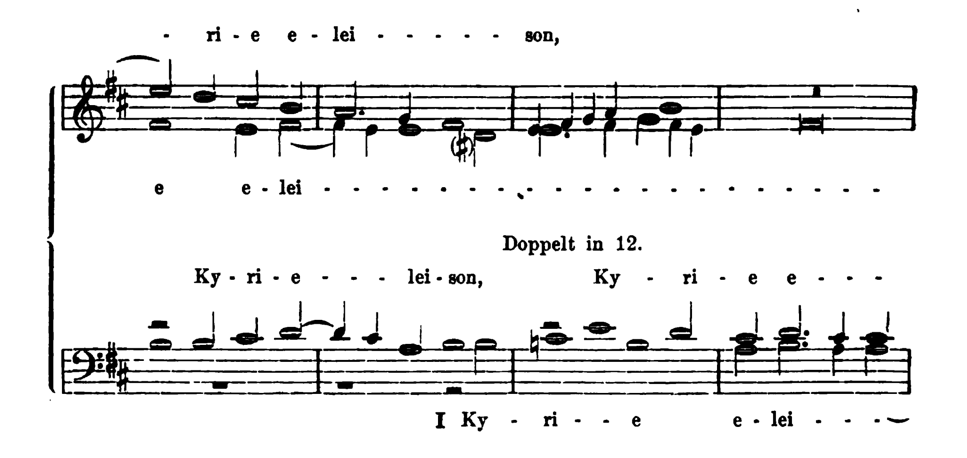
ORLANDO DI LASSO. (Mus. div. II, S. 253.)

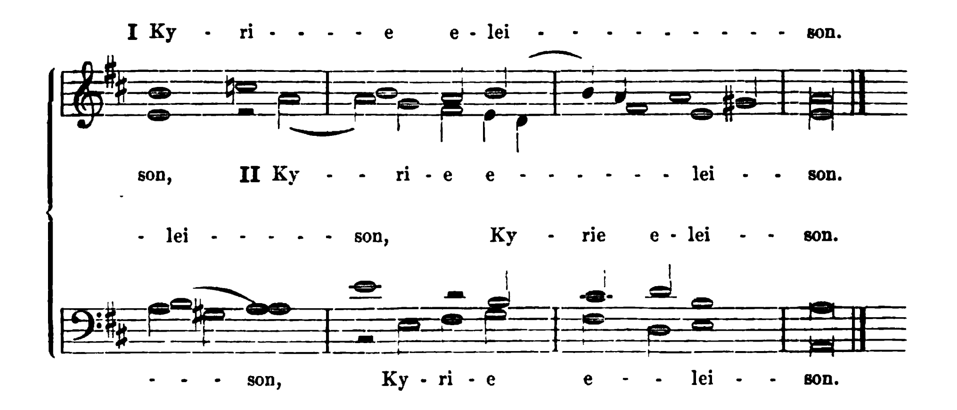


P. DA PALESTRINA: Missa „Lauda Sion." (Mus. div. I, II. Aufl.)




Doppelt in 8.
e - lei - - - - - - - - - - - - - - sôn, II Ky-
e e - lei - - - - - - son, I Ky - ri-
Ky - ri - e e - - - - - - lei - son,
ri - e e - lei - - - - - - - - - - - - - - son,


- ri - e e - lei - - - - - - son,
e e - lei -
Doppelt in 12.
Ky - ri - e - - - lei - son, Ky - ri - e e - - -
I Ky - ri - - - e e - lei - - -


I Ky - ri - - - - - e e - lei - - - - - - - - - - - son.
son, II Ky - - ri - e e - - - - - - - lei - - son.
- lei - - - - - - son, Ky - rie e - lei - - son.
- - - - son, Ky - ri - e e - - - lei - - son.

LUCA MARENZIO († 1590). Mus. div. An. II, tom. I.

Ho - di - - - e Chri - - - - - stus na - - tus est

Sopr.

Alt.

Ho - di - e Chri - - - - - - - - - stus na - - tus est

Ho - di - e Chri - - - - - stus na - tus est

Ho - di - e Chri - - - - - stus na - - - - - tus est.

(in 8.)

II No - e, No - e, No - e. Ho - di-

I No - e, No - e, No- Ho-

I No - e, No - e, No - e. II No - e, No - e, No - e.

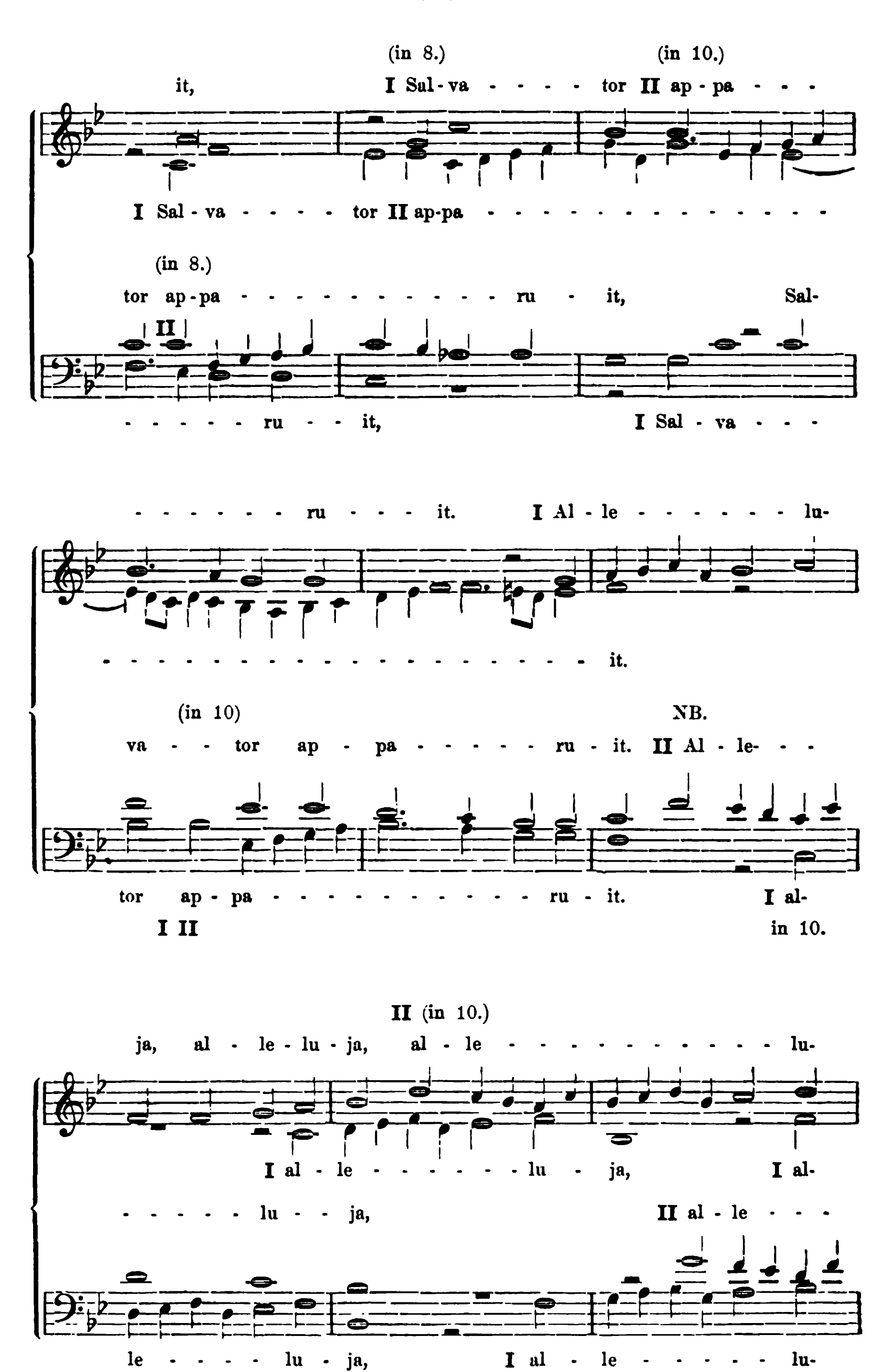
II No - e, No - e, No - e. I No - e, No - e, No - e.

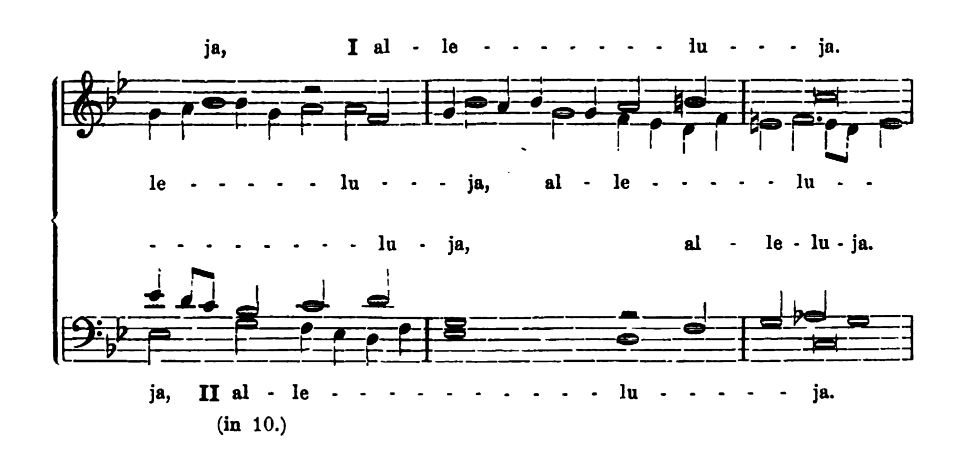
e, ho - - - di - e Sal - va - tor ap - pa - ru-
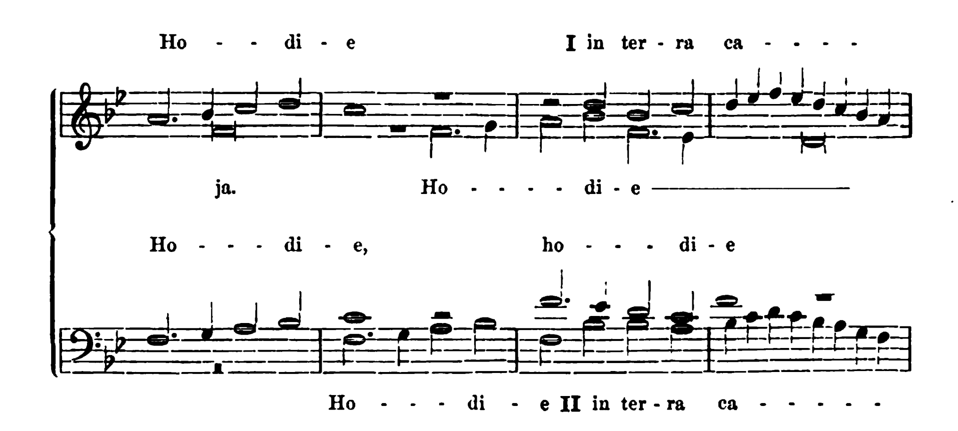
- - di - e, ho - - - di - e Sal - va - tor, ——

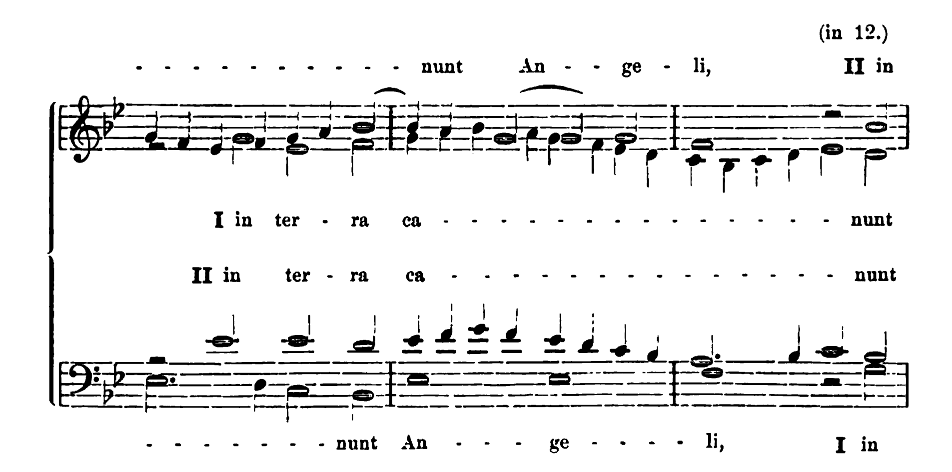
Ho - - - di - - - e I Sal - va- - - -

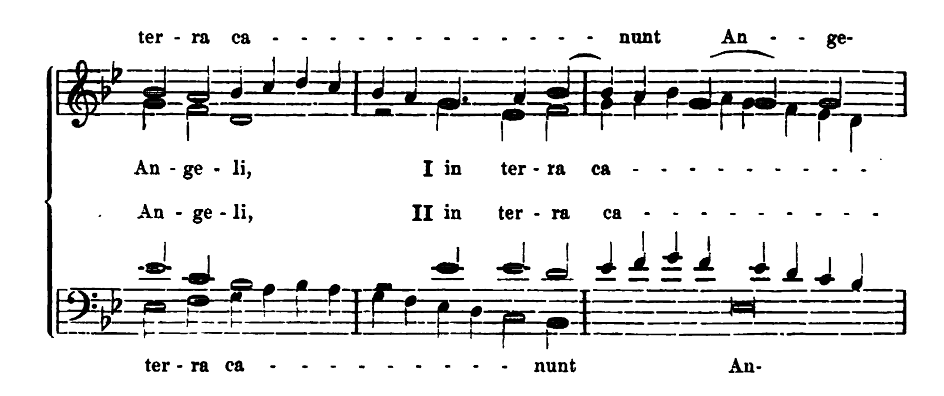
—— Ho - di - e I Sal - va - tor II ap-pa - - -

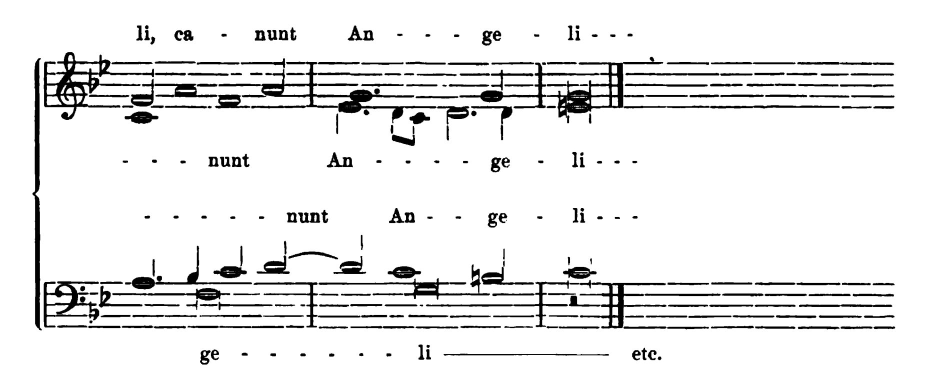

(in 8.)
(in 10.)
it,
I Sal-va - - - - tor II ap-pa - - -
I Sal-va - - - - tor II ap-pa - - - - - - - - - - - - - - -
(in 8.)
tor ap-pa - - - - - - - - - - - - ru - it, Sal-
II
- - - - - - ru - - it, I Sal-va - - -
- - - - - - - ru - - - it. I Al-le - - - - - - lu-
- it.
(in 10)
NB.
va - - tor ap - pa - - - - - - ru - it. II Al-le- - -
tor ap-pa - - - - - - - - - - - - - ru - it. I al-
I II
in 10.
II (in 10.)
ja, al - le - lu - ja, al - le - - - - - - - - - - - - lu-
I al - le - - - - - - - lu - ja, I al-
- - - - - - lu - - ja, II al - le - - -
le - - - - lu - ja, I al - le - - - - - - lu-


ja, I al - le - - - - - - - - - lu - - - ja.
le - - - - - - lu - - - ja, al - le - - - - - - lu - -
- - - - - - - - - lu - ja, al - le - lu - ja.
ja, II al - le - - - - - - - - - - - - - lu - - - - - - ja.
(in 10.)


Ho - - di - e I in ter - ra ca - - - -
ja. Ho - - - - di - e
Ho - - - di - e, ho - - - di - e
Ho - - - di - e II in ter - ra ca - - - - -


(in 12.)
- - - - - - - - - - - - nunt An - - ge - li, II in
I in ter - ra ca - - - - - - - - - - - - - - - - - - nunt
II in ter - ra ca - - - - - - - - - - - - - - - - - nunt
- - - - - - - - nunt An - - - ge - - - - li, I in



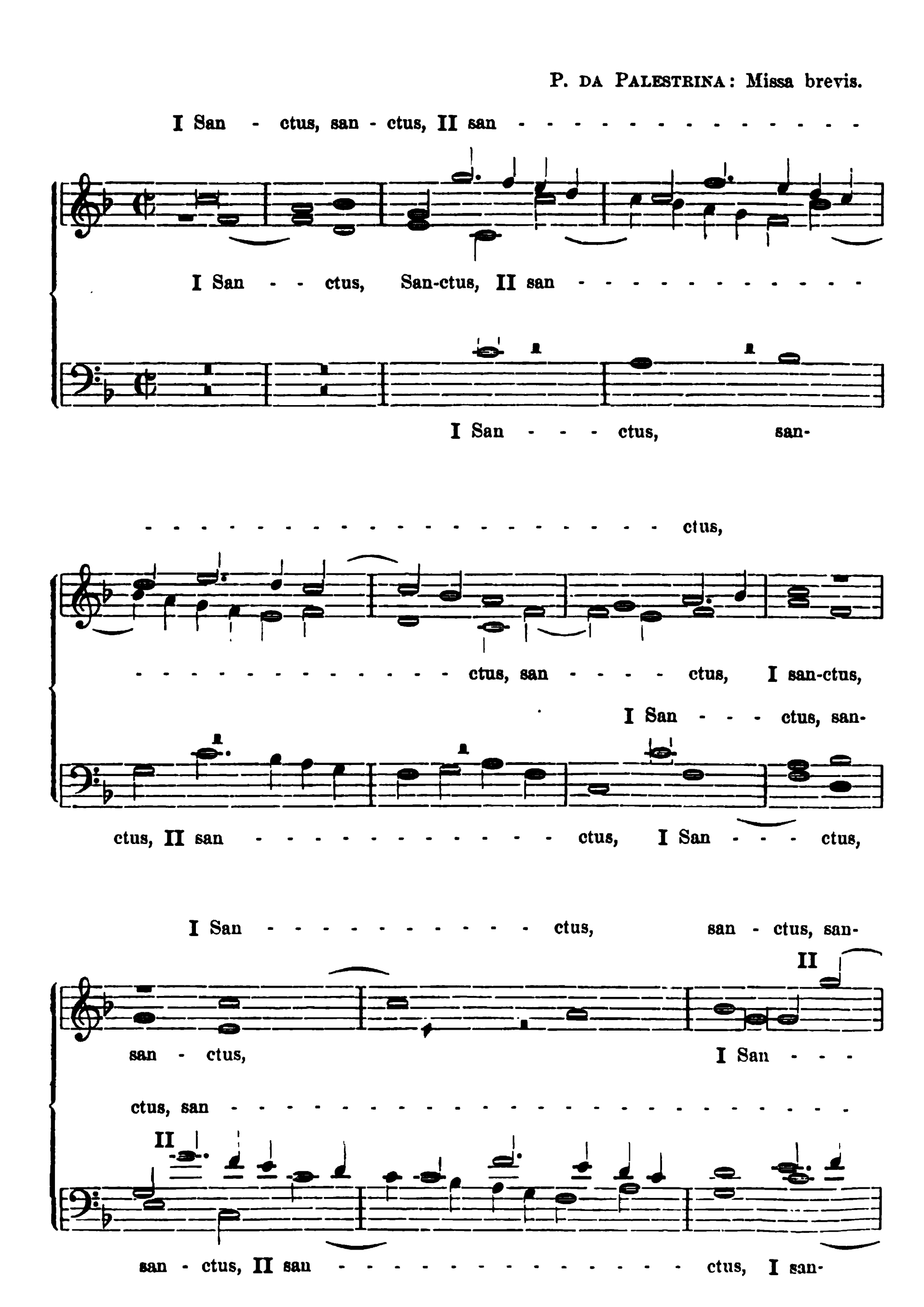


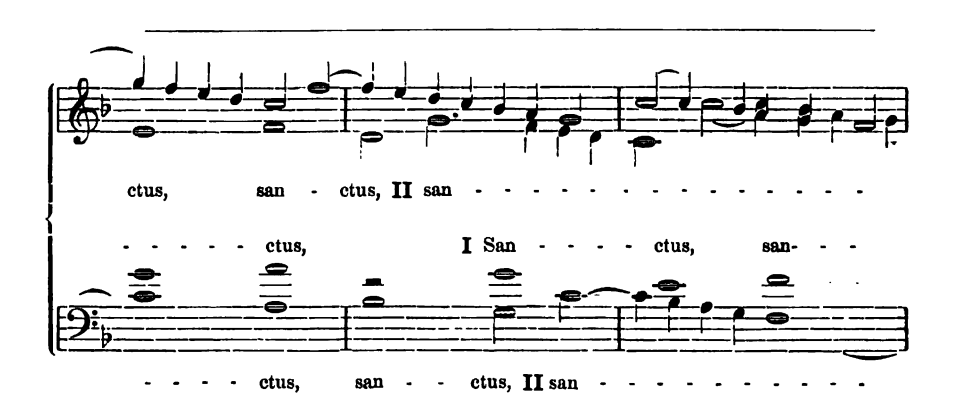
NB. Dieses als Kontrathema benützte Alleluja ist nur die imitatorische Gegenbewegung des ersten Themas, doch verschieden genug, um als Gegensatz sich geltend zu machen.

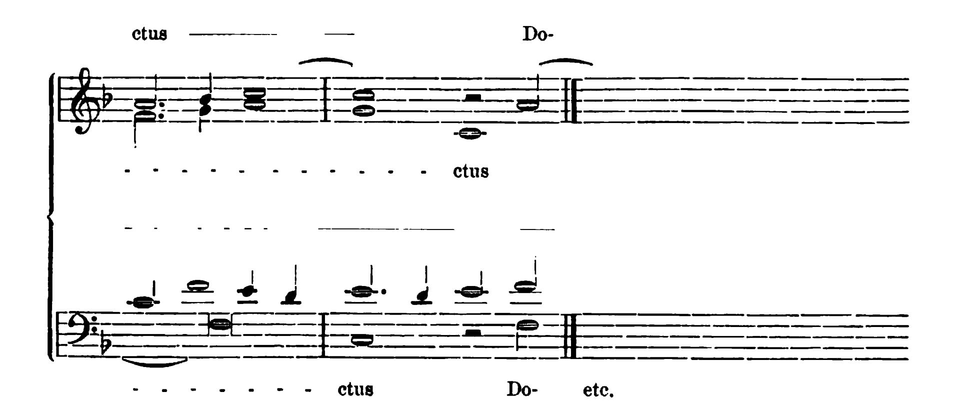
Die besseren Meister des 16. Jahrhunderts haben überhaupt gerne die Umkehrung in der Oktave und der Duodezime angewendet, jedoch vielfach in der Weise, dass jene Umkehrungen im zweistimmigen Satze aus Rücksicht auf die Regeln des strengen Satzes nicht stattfanden, sondern erst nach Hinzutritt einer dritten Stimme; auch der Eintritt des zweiten Themas bleibt bei den Wiederholungen nicht immer in demselben Verhältnis zum Hauptthema, in welchem es beim erstmaligen Auftreten gestanden; es tritt bald früher, bald später auf, oft auch ohne das andere Thema; immer aber wird der Zweck der Umkehrungsformen vollkommen erreicht; die zwei Themate erscheinen bedeutungsvoll genug, der Hauptinhalt eines kürzeren oder längern Satzes zu sein. Diese Art der Behandlung zweier Themate, oder eines Themas und seines zum Thema erhobenen Kontrapunktes hat einen eigenen Vorzug: sie drückt der Komposition bei aller Einheitlichkeit den Stempel vollster Freiheit in strenger Gesetzmässigkeit auf.

Es folgen nun noch zwei Beispiele, deren Themen erst durch Hinzutritt einer dritten Stimme umgekehrt werden können.

P. DA PALESTRINA: Missa brevis.

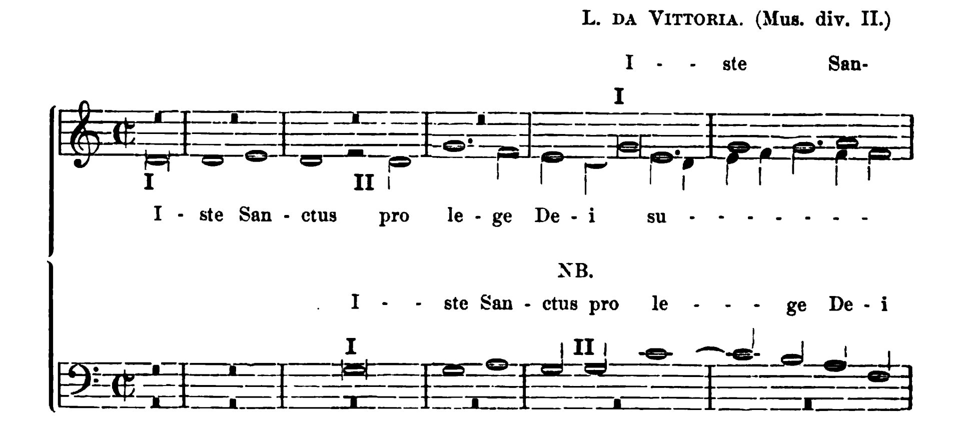


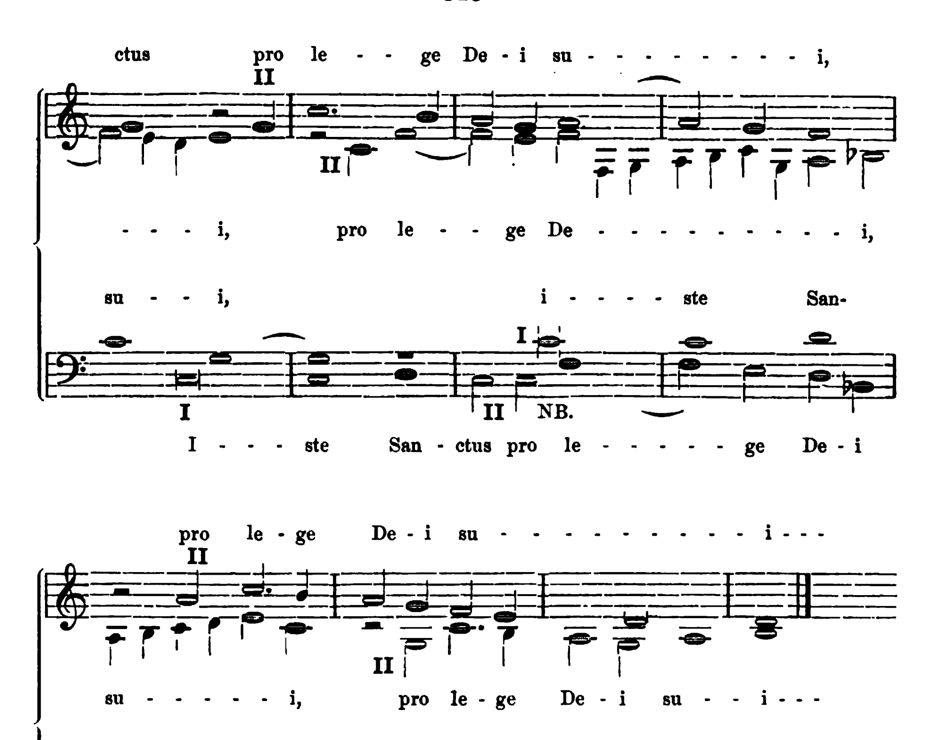




Ähnlich ist das Kyrie bearbeitet, welches oben S. 194 als Muster vierstimmiger Imitation angeführt wurde.

L. DA VITTORIA. (Mus. div. II.)
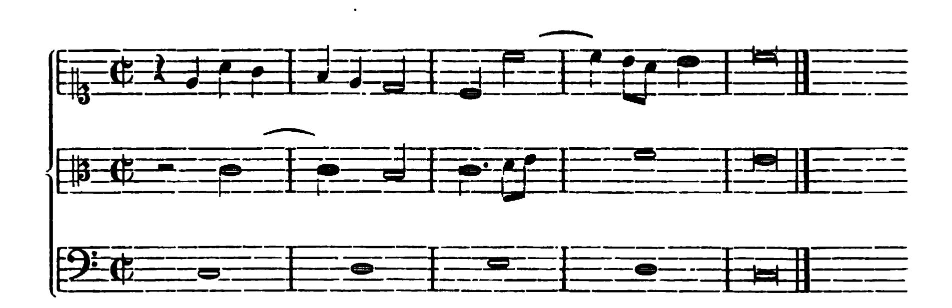




NB. Hier geschieht der Eintritt des II. Themas früher als in den höhern Stimmen. — Die beiden Themate erfahren Umkehrungen erst im drei- und vierstimmigen Satze. Das II. Thema ist bei seinem letzten Auftritte verkleinert und in Engführung imitiert, wodurch der Abschluss dieser Periode lebhafter bewegt wird.

In mehr- als vierstimmigen Kompositionen werden die Umkehrungsformen in derselben Weise verwertet. Gewöhnlich wird der dem Hauptthema in derselben Stimme folgende Kontrapunkt als Kontrathema wenigstens so lange festgehalten, bis er von jeder mitwirkenden Stimme wenigstens einmal dem Hauptthema gegenübergestellt wurde.

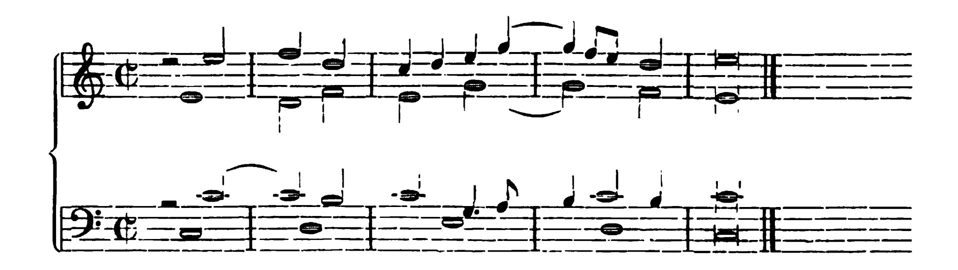
Der mehrfache Kontrapunkt.

Wenn in einem drei- oder vierstimmigen Satze die Stimmen untereinander in der Oktave umgekehrt werden können, so sind sie im drei- oder vierfachen, d. h. im mehrfachen Kontrapunkte abgefasst. Z. B.



Ein solcher Satz lässt eine 6 fache Versetzung seiner Melodien zu. Jede derselben kann als ein Thema gelten, da sie sich genügend von einander unterscheiden. Eine darauf gegründete Fuge heisst „dreifache Fuge" oder „Tripelfuge". Sie gehören ob der grossen Schwierigkeiten in Erfindung und Bearbeitung geeigneter Themen zu den seltensten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musikliteratur.

Die Schwierigkeiten steigern sich, wenn 4 unter einander umkehrungsfähige Themen erfunden werden sollen. Z. B.

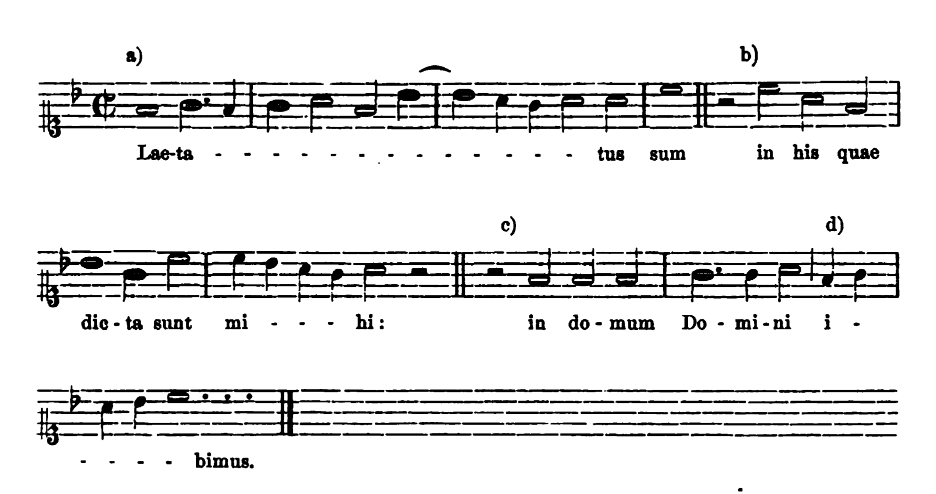


Die vier Melodieen können in 24 mal verschiedene Stellungen zu einander versetzt werden; doch sind diese Versetzungen oder Umkehrungen nicht alle gleichwertig für die Komposition; daher werden nur jene Versetzungen zu wählen sein, welche in Bezug auf klare Erkennbarkeit der Melodien und auch hinsichtlich der Klangschönheit den Vorzug verdienen.

Eine Fuge mit 4 Themen würde Quadrupelfuge zu nennen sein.

Tripelfugen sind: Das Kyrie und Christe eleison in SEB. BACH's Gdur-Messe (nach MARX ursprünglich evangelische Kirchenmusik mit deutschem Texte); ebenso desselben Cis moll-Fuge des wohltemperierten Klaviers u. a. Auch im Gradus ad Parnassum von J. FUX ist eine kurze und wohlgeordnete Fuge mit 3 Themen. — Ein in seiner Art einziges Muster eines länger ausgeführten Satzes im vierfachen Kontrapunkte ist das Finale der C dur-Symphonie, der sogenannten Jupitersymphonie von MOZART (1756—1791).

ALESSANDRO SCARLATTI (1649—1725) bearbeitet in der Motette „Laetatus sum" (Mus. div. II, pg. 106) folgende vier Themate nach Art einer mehrfachen Fuge:



Doch sind diese Themate nicht eigentlich umkehrungsfähig, weswegen der Komponist zu vielen rhythmischen Veränderungen derselben veranlasst wird, sobald er sie zu gleicher Zeit oder in enger Folge auftreten lässt.
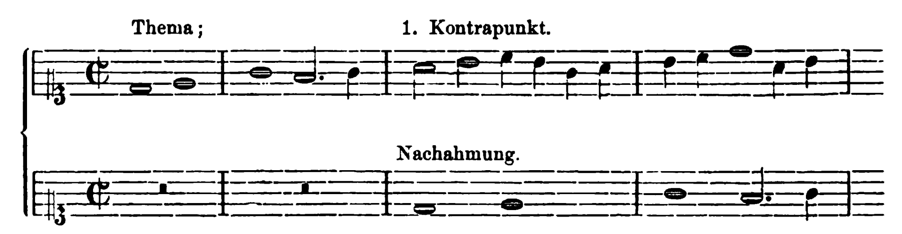
Der Kanon.

1. Der **Kanon** (Richtschnur, Gesetz) ist jene Form der Komposition, in welcher sich zwei oder mehrere Stimmen vom Anfang bis zum Ende nachahmen. Die **anfangende** oder **leitende** Stimme (Proposta) ist also die Richtschnur für die nachahmenden. Die Stimmen des Kanons haben den gleichen Inhalt und unterscheiden sich nur durch den verschiedenen Eintritt und durch die Stufe der Nachahmung, wenn diese nicht der Einklang oder die Oktave ist.

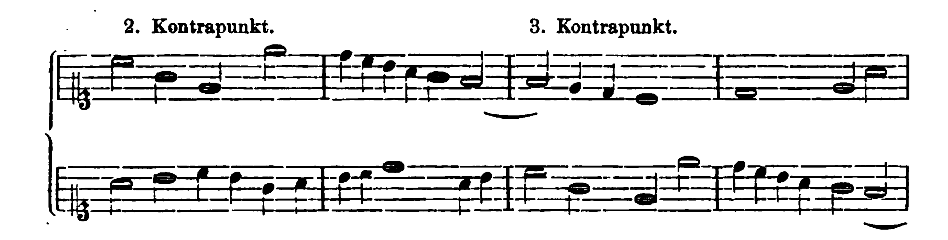
2. Die Nachahmung des Kanon kann auf jedem beliebigen Intervall stattfinden. Daher gibt es Kanon's im Einklange, in der Sekunde, in der Terz u. s. w. Am häufigsten sind die Kanons im Einklange (in unisono), in der Oktave (in diapason), in der Quinte (in diapente), in der Quart (in diatesseron).

3. Die Abfassung eines einfachen Kanon ist sehr leicht: Eine Stimme beginnt mit einem Thema; die zweite Stimme imitiert dasselbe auf einem beliebigen Intervall; die erste Stimme kontrapunktiert dagegen. Z. B.
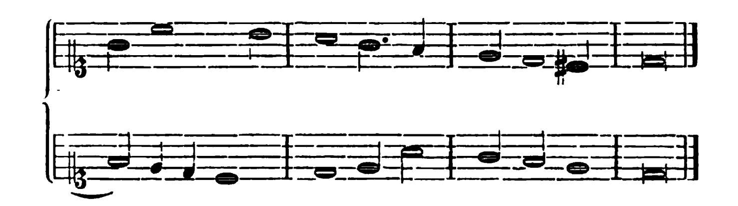
Kanon im Einklange.
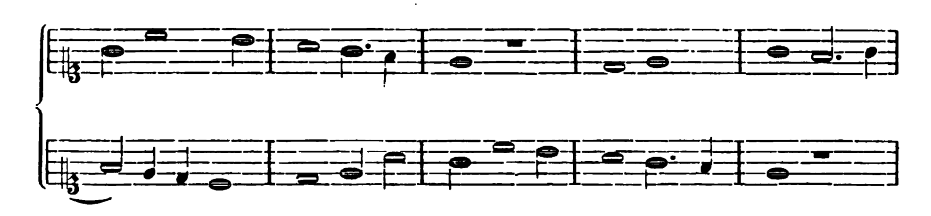


Nun wird auch der Kontrapunkt in die zweite Stimme geschrieben; die erste bildet einen neuen Kontrapunkt dagegen, den die zweite Stimme wieder übernimmt, wozu die erste abermals kontrapunktiert:



Dieses Verfahren wird fortgesetzt, bis die Bildung des Schlusses geraten erscheint, was durch die bekannte Kadenzierung in freier Weise bewerkstelligt wird. So z. B. kann unser Beispiel geschlossen werden, wie folgt:
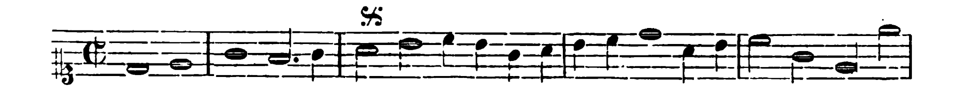


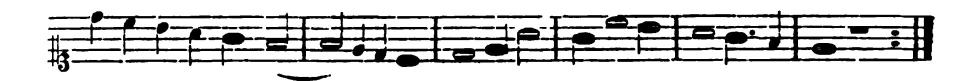
4. Man kann den Kanon auch so einrichten, dass er an irgend einer Stelle wieder von vorne anfängt. Mit Hilfe einer Pause ist dies Verfahren sehr leicht. Solche Kanons heissen u n e n d l i c h e. Obiges Beispiel kann auf folgende Weise zu einem solchen Kanon fortgesetzt werden:



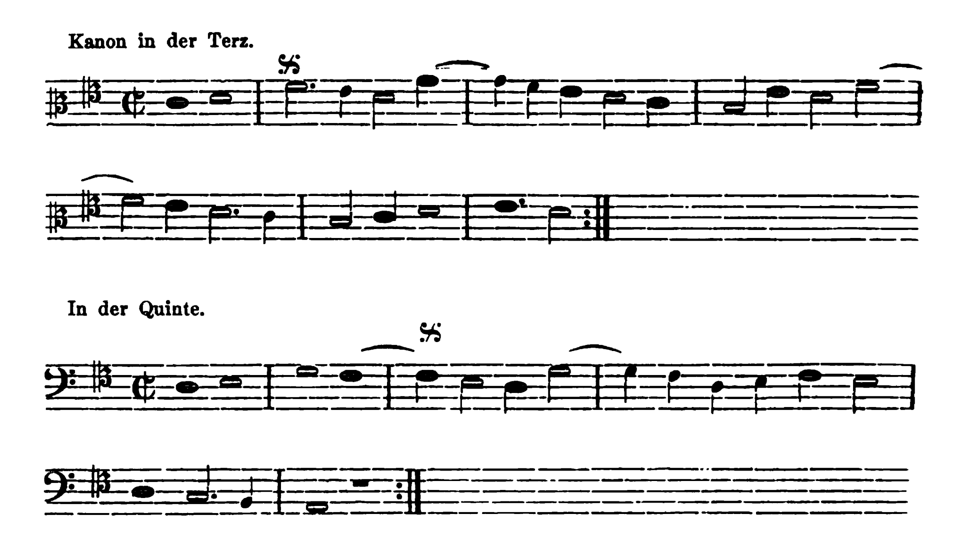
Nach der Pause jeder Stimme beginnt die Wiederholung.

5. Da in dem Kanon im Einklange die zweite Stimme dieselben Intervalle in den gleichen rhythmischen Verhältnissen wie die erste singt und n u r durch den späteren Eintritt sich unterscheidet, so genügt es, den Kanon auf einem einzigen Liniensysteme zu notieren und den Eintritt der zweiten Stimme durch ein Zeichen, gewöhnlich 𝄋 oder ·𝄽· oder .𝄽. zu fixieren. Unser zweistimmiger Kanon kann also in folgender Weise gegeben werden:





In ähnlicher Weise können auch Kanons für zwei verschiedene Stimmen auf einer Linie Platz finden, indem das Abstandsverhältnis, d. h. die Stufe der Nachahmung durch die vorgesetzten Schlüssel bezeichnet wird. Z. B.
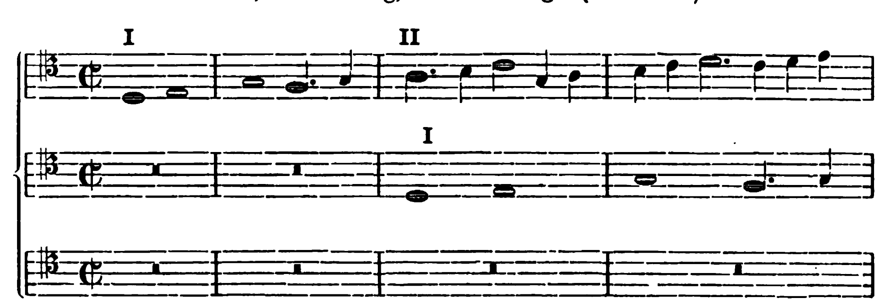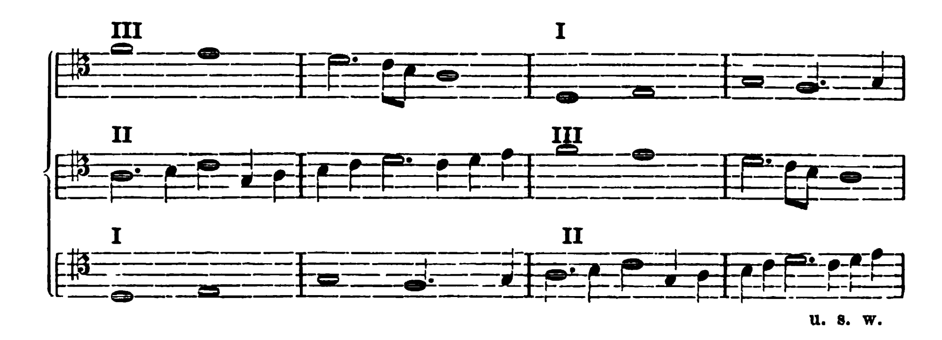


Ein derartig auf eine Linie gesetzter Kanon heisst „geschlossener" Kanon (Canone chiuso), während er in Partitur ausgesetzt „offen" (Canone aperto) genannt wird.

6. Drei- und mehrstimmige Kanons lassen sich unschwer in der Oktave oder im Einklange bilden, indem immer neue Kontrapunkte — je nach der Anzahl der Stimmen — satzgerecht gegen die bereits vorhandenen der anderen Stimmen gesetzt werden in der Weise, dass, während die dritte Stimme die erste Melodie (oder das Thema) und die zweite Stimme zugleich den ersten Gegensatz vorträgt, die erste Stimme eine neue Melodie oder Gegensatz bildet, der dann wieder in die zweite Stimme geht u. s. w. Das Wesen des Kanon ist eben die nakte Nachahmung, jede Stimme singt, was die vorhergehende schon gesungen hat, und die erste, leitende Stimme erfindet immer wieder neue Melodien, welche den harmonischen Verhältnissen der andern Stimmen angepasst sind, bis sie zur Kadenzbildung sich anschickt oder durch geschickte Anordnung ihres Gesanges oder mit Hilfe einer Pause wieder zum Anfang zurückkehrt und den Kanon „unendlich" macht.
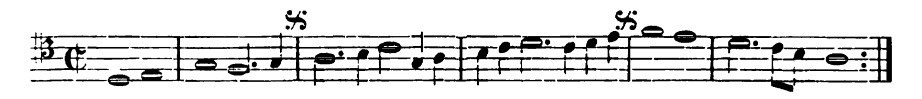
Beispiele.

Kanon, dreistimmig, im Einklange (unendlich).
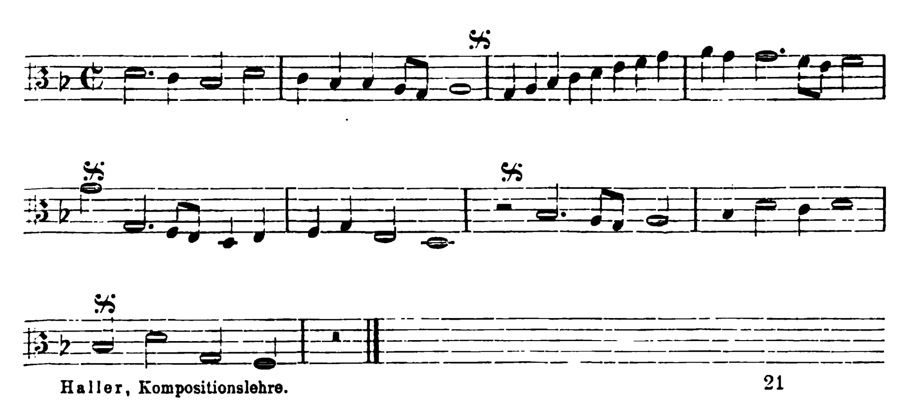




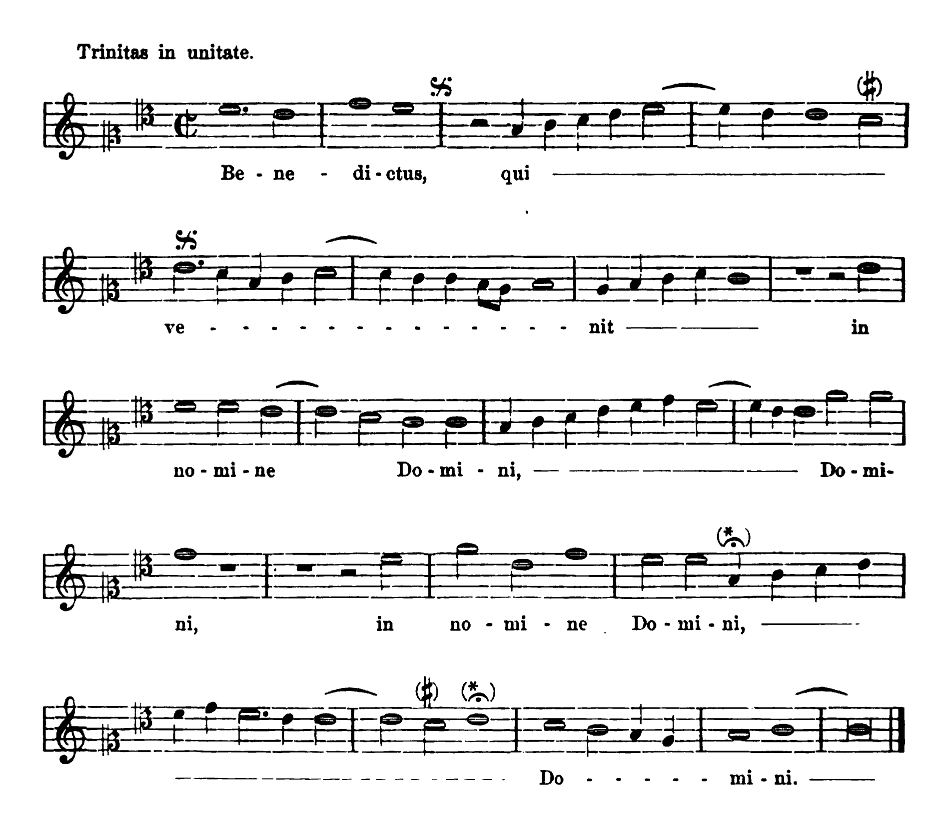
Derselbe Kanon „geschlossen".



Fünfstimmiger Kanon im Einklange von Orlandus Lassus.
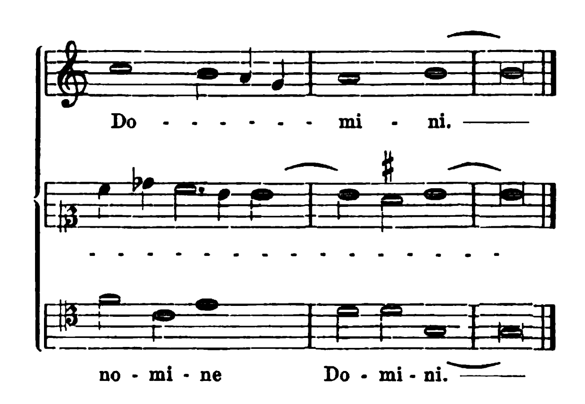


Wie aus diesen Beispielen zu ersehen ist, muss im Kanon im Einklange und in der Oktave die Harmonie eine sehr beschränkte sein. Mehr Interesse bietet deshalb die Nachahmung auf einer andern Stufe, am besten in der Quarte und Quinte. Geschlossene Kanons aber in diesen Intervallen zu mehr als zwei Stimmen herzustellen erfordert schon eine ziemlich grosse Gewandtheit im Satze. Folgendes sehr schöne Muster eines geschlossenen Kanons in 3 Schlüsseln hat uns der grosse Pränestiner in seiner Missa ad fugam *) (IX. Band) hinterlassen:



* Um einen gleichzeitigen Schluss der drei Stimmen zu ermöglichen, können die nachahmenden Stimmen die letzten Noten der vorangehenden nicht mehr vortragen, sondern müssen an passender Stelle die Nachahmung abbrechen; diese Stellen werden gewöhnlich durch unser Fermatezeichen 𝄐 kenntlich gemacht; in der That wird die so bezeichnete Note als Schlussnote gesungen, daher die Schlusstakte offen:
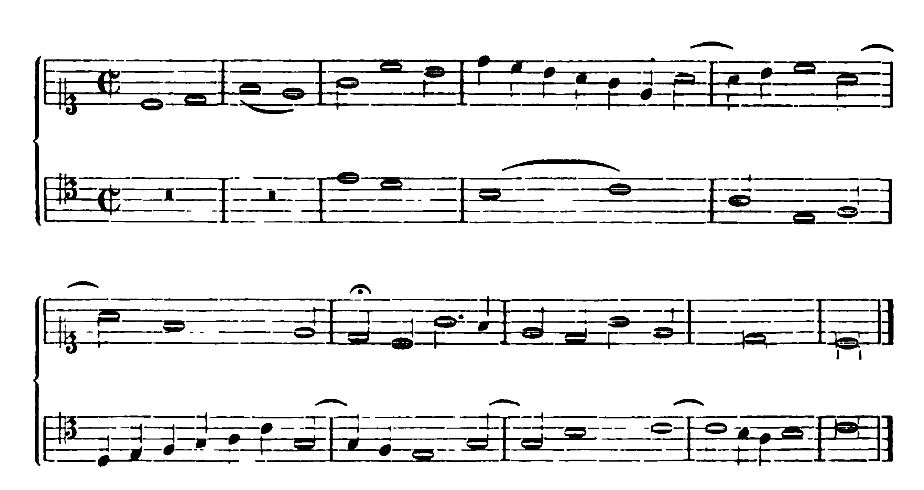
*) Fuga war im 16. Jahrhundert die Bezeichnung für die auf kanonmässiger Imitation beruhende Kompositionsweise.



7. Die bisher angeführten Kanons gehören zur Gattung des „einfachen" Kanons in gerader Bewegung (Canon simplex per motum rectum). Es gibt aber auch Kanons in Gegenbewegung (Canon per motum contrarium), in welchem alle Intervalle der leitenden Stimme (der Proposta) in der Gegenbewegung nachgeahmt werden. Soll in einem solchen Kanon die genaue Nachahmung stattfinden, so muss die Tonika mit ihrer Dezime beantwortet werden nach dem schon in der Lehre der Imitation erwähnten Schema:

e d c h a g f e d c
c d e f g a h c d e;

hier treffen die Halbtöne c h und e f zusammen. Z. B.
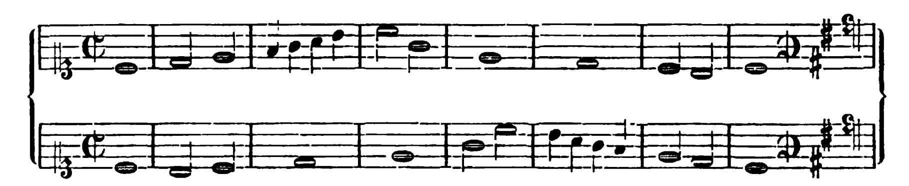


8. Kanon in der Vergrösserung (Canon per augmentationem) ist jener, in welchem die nachahmende Stimme die Notenwerte in doppelter, drei- oder mehrfacher Vergrösserung bringt. Die Anlage desselben geschieht

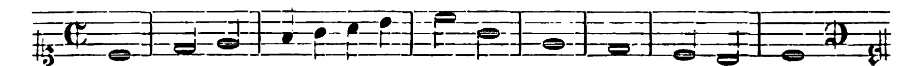
wie im einfachen Kanon; ihn „unendlich" zu machen ist schwer; denn da z. B. bei doppelter Vergrösserung die nachahmende Stimme nochmal so langsam singt wie die andere, so wird die leitende Stimme, die Proposta, zweimal gehört, bis die nachahmende (Risposta) einmal zu Ende geht. Sie muss also zu jeder Hälfte der nachahmenden Stimme passen.

Das umgekehrte Verhältnis tritt im Kanon in der Verkleinerung (Canon per diminutionem) ein; hier bringt die nachahmende Stimme die Notenwerte verkürzt. Ein solcher Kanon kann nur sehr kurz sein, weil er von der Nachahmung immer sehr balde eingeholt wird.

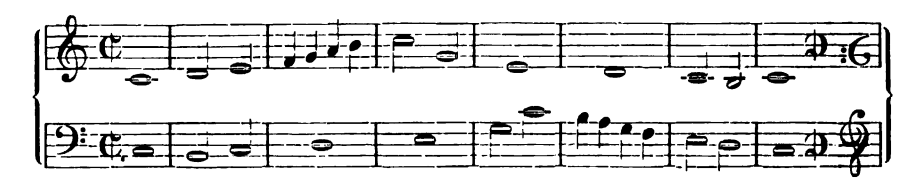
9. Der krebsgängige Kanon (Canon cancrizans) bringt die Nachahmung Note für Note verkehrt. Um ihn herzustellen, schreibt man eine Melodie von halb so viel Takten, als der Kanon lang werden soll; zu dieser Melodie bildet man einen Kontrapunkt ohne Bindungen; diesen Kontrapunkt schreibt man nun als Vollendung der leitenden Melodie in das Liniensystem derselben, aber verkehrt, von seiner letzten Note angefangen; dasselbe geschieht mit der ersten Hälfte der leitenden Stimme, welche verkehrt in das System des Kontrapunktes übertragen wird. Z. B.
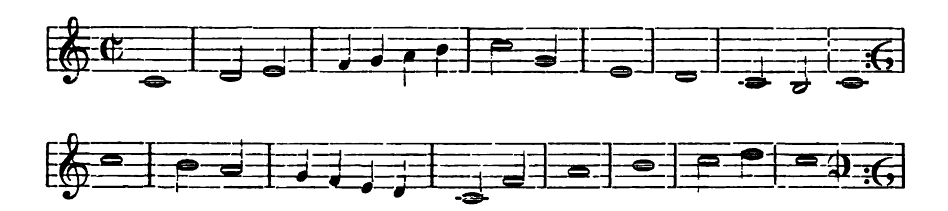


Um diesen Kanon krebsgängig zu veranschaulichen, wird nur eine der beiden Stimmen in Noten geschrieben und am Schlusse der Schlüssel mit dem Taktzeichen gesetzt, wie am Anfange, so dass, während die erste Stimme von vorne zu singen beginnt, die zweite von hinten anfängt:



Der so beschaffene Kanon kann von zwei Stimmen auch umgekehrt rückwärts gesungen werden — in der geeigneten Tonlage — wie oben durch die Vorzeichnungen am Schlusse angedeutet ist. Ja, in den Violin- und Bassschlüssel geschrieben, kann er rückwärts die beiden Schlüssel wechseln und sich zugleich in Gegenbewegung präsentieren:



Endlich kann man diesen Kanon in gerader und Gegenbewegung, vorwärts und rückwärts auf ein Liniensystem bringen und die beiden Schlüssel am Anfange und Ende einander gegenüberstellen:

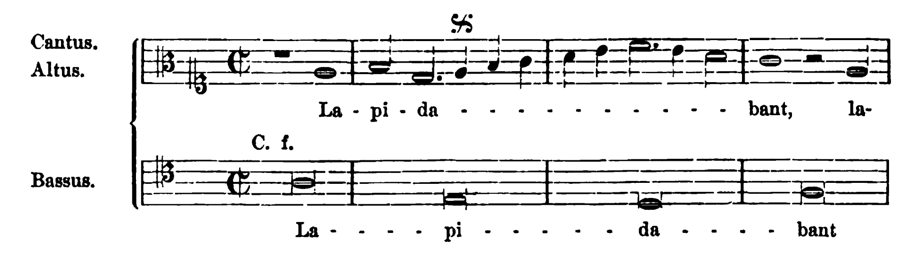


Dergleichen Künsteleien bewegen sich auf dem Gebiete der nackten spielenden Berechnung und sind gewöhnlich ästhetisch wertlos; sie mussten aber erwähnt werden, weil sie faktisch existieren und zu musikalischen Scherzen vielfache Verwendung finden. Es gibt Duette für 2 Violinen oder für Violine und Violoncell, welche krebsgängig abgefasst sind und daher von sich gegenüberstehenden Spielern auszuführen sind.

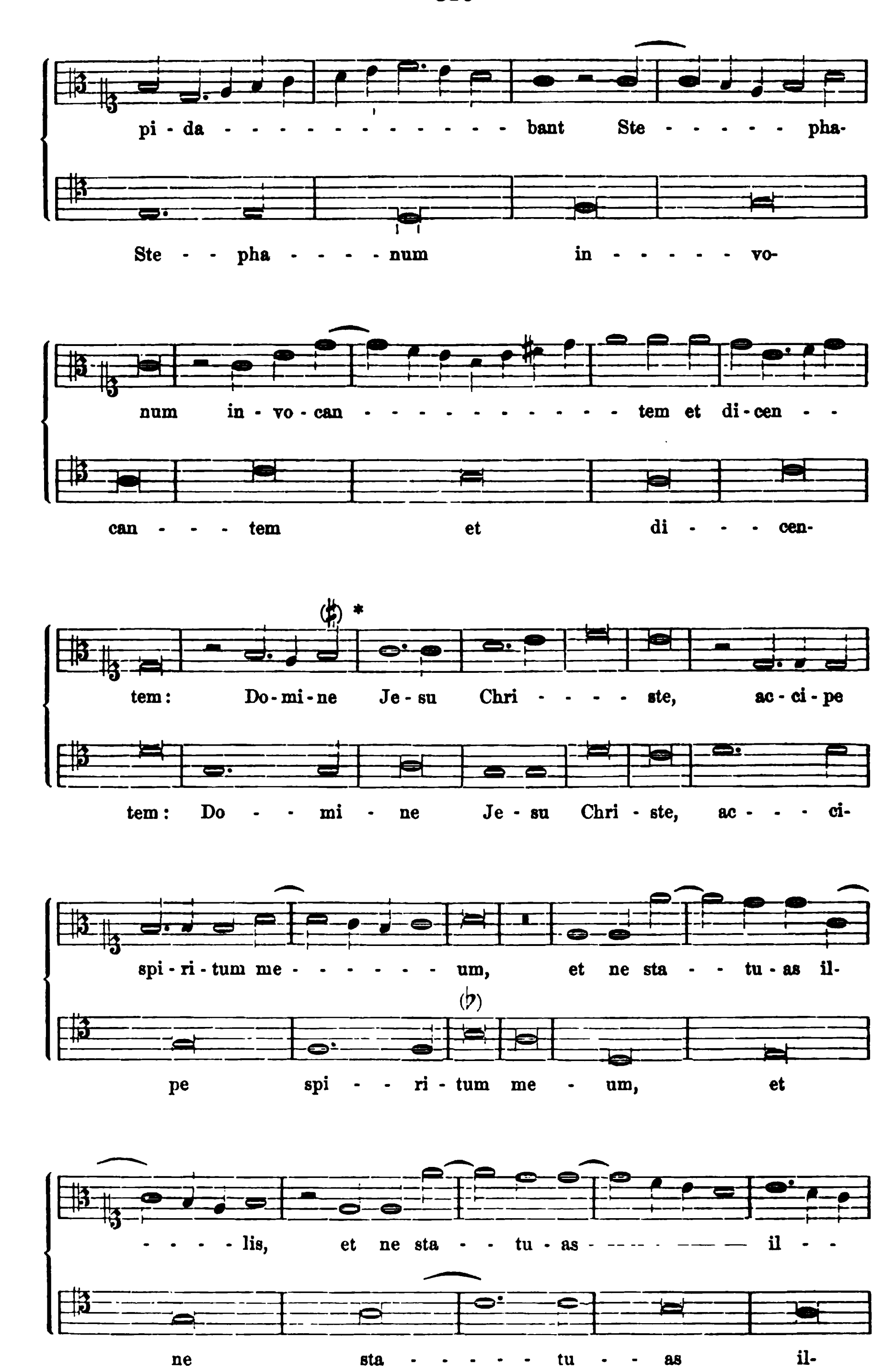
Geschlossene Kanons finden sich häufig ohne Angabe des Eintrittes der nachahmenden Stimme; es muss also der Beginn der Nachahmung, oft auch die Stufe derselben erst gesucht werden; solche Kanons heissen Rätselkanons (Canone enigmatico).

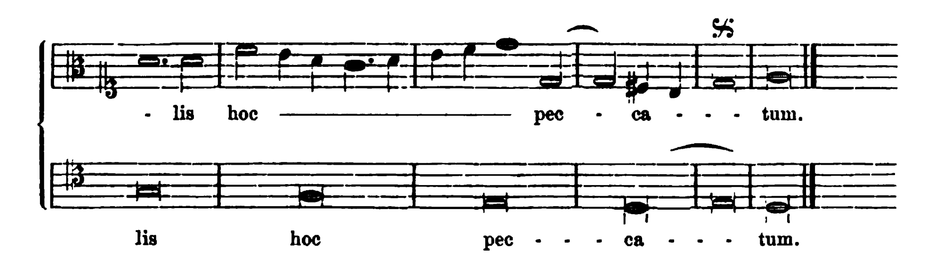
10. Der einfache Kanon kann, wie bereits gezeigt wurde, zwei- und mehrstimmig verfasst werden. Am öftesten wird er zweistimmig mit mehreren frei kontrapunktierenden Stimmen gefunden. Hier vertritt der Kanon die Stelle eines Cantus firmus, zu welchem die übrigen Stimmen frei oder in den Formen der Nachahmung kontrapunktieren. Es kann aber auch ein Cantus firmus festgesetzt werden, welcher von einem Kanon begleitet wird; in diesem Falle tritt der Kanon an die Stelle der Kontrapunkte. GIOVANNI MARIA NANINO rühmt sich, der Erfinder dieser Kunst zu sein.*) Folgendes Beispiel des genannten Meisters ist in dieser Manier abgefasst:

Canon in diapente III vocum. GIOV. MARIA NANINO. (Mus. div. II, pg. 52.)



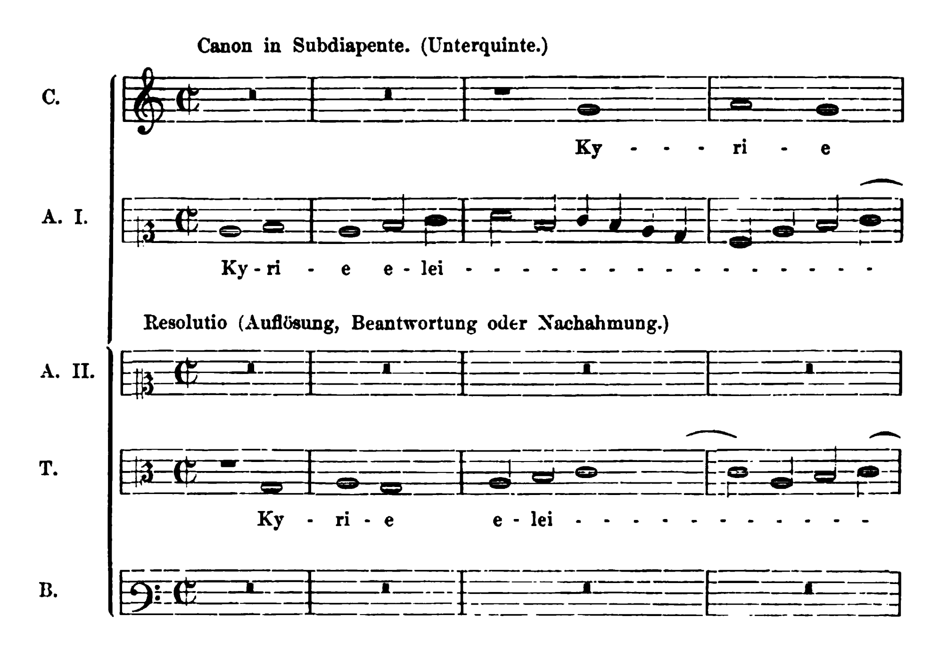
*) S. Kirchenmusik. Jahrbuch 1891 von Dr. F. X. HABERL.

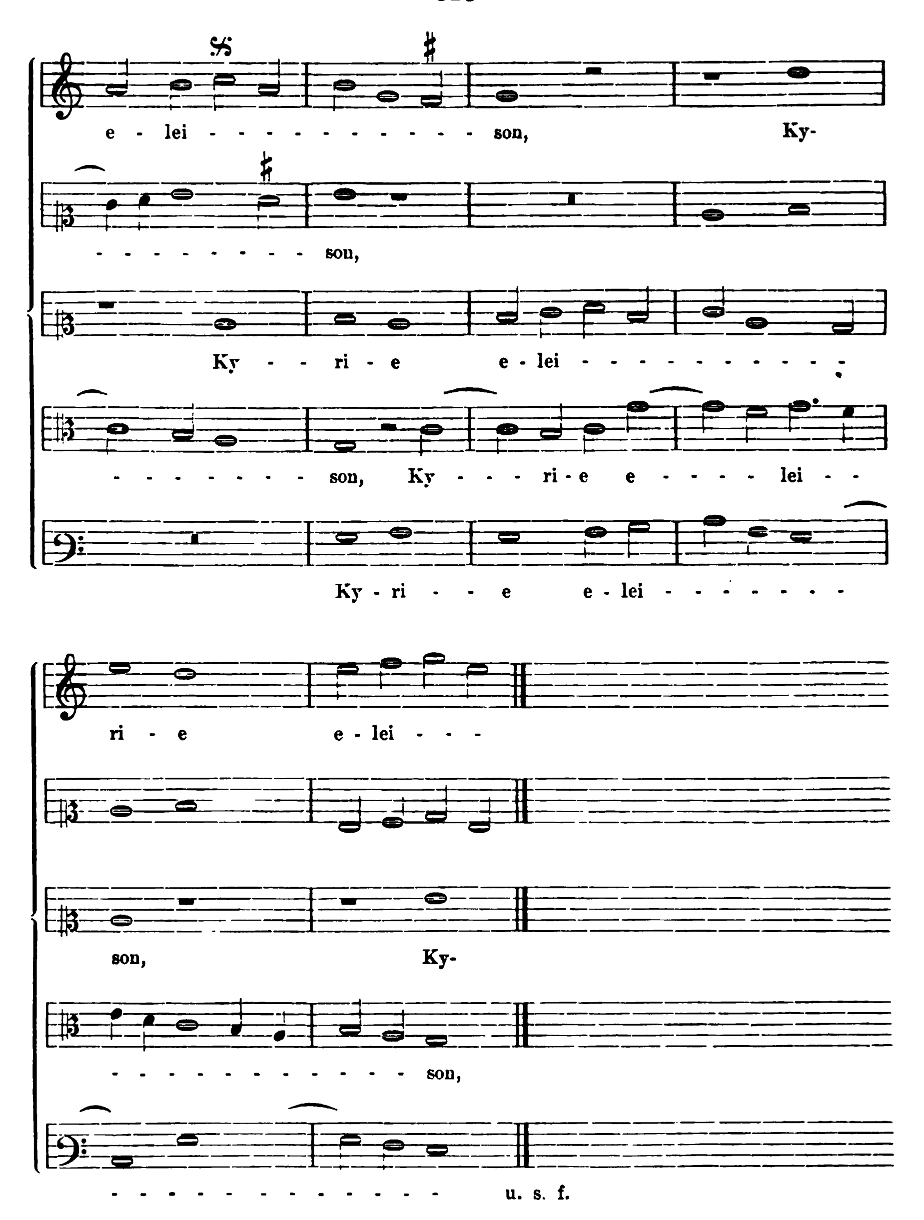

pi - da - - - - - - - - - - - - - - bant Ste - - - - - - pha-
Ste - - pha - - - - - num in - - - - - - vo-
num in - vo - can - - - - - - - - - - - - tem et di - cen - -
can - - - - tem et di - - - - cen-
(♮) *
tem: Do - mi - ne Je - su Chri - - - - - ste, ac - ci - pe
tem: Do - - - mi - ne Je - su Chri - ste, ac - - - - ci-
spi - ri - tum me - - - - - - - um, et ne sta - - tu - as il-
(♭)
pe spi - - ri - tum me - um, et
- - - - lis, et ne sta - - tu - as — — — il - -
ne sta - - - - - - tu - - as il-



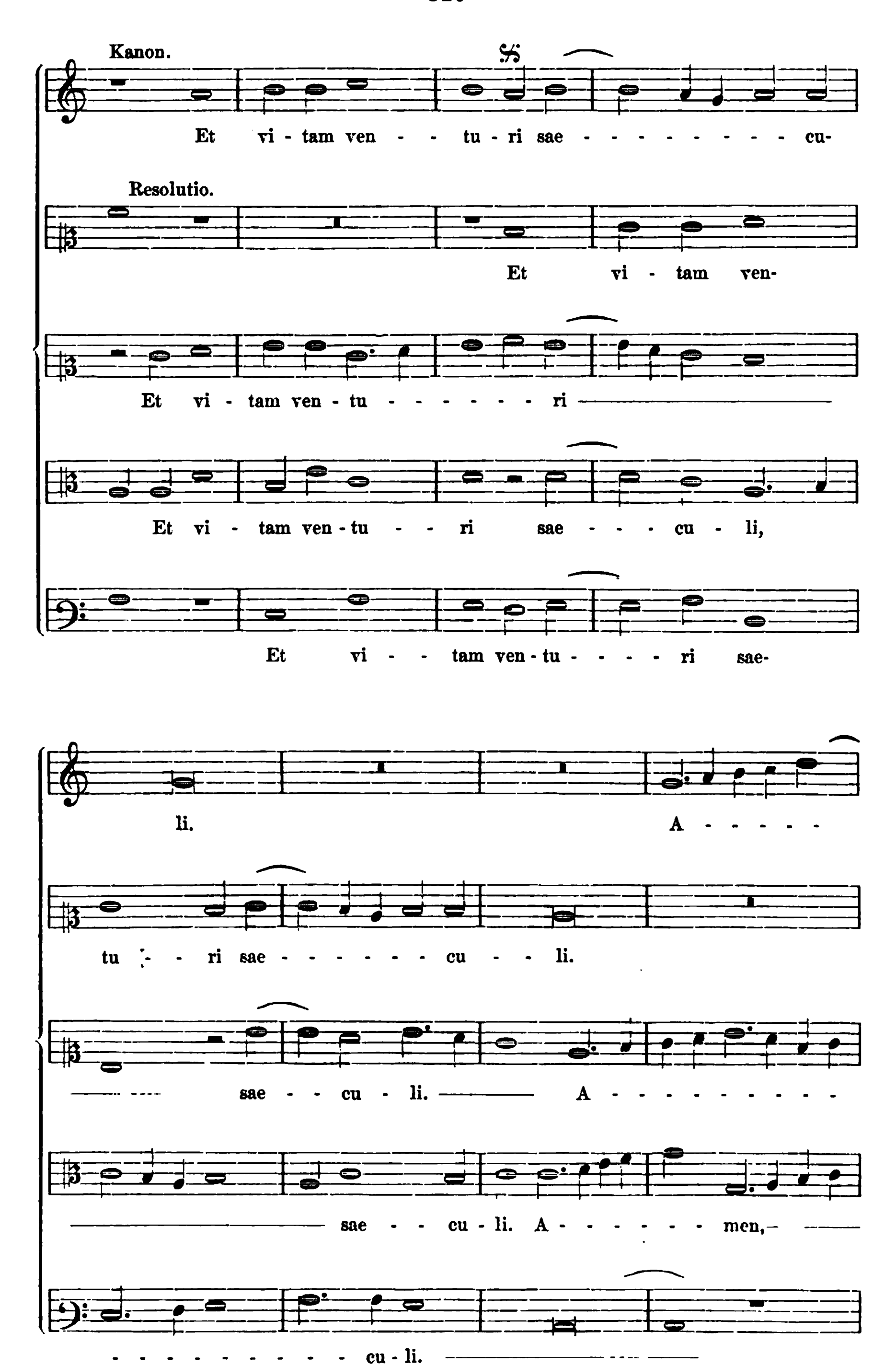
* Der in der Quinte imitierende Cantus singt hier fis statt f nach der offenen Wiedergabe der Resulutio von C. PROSKE.

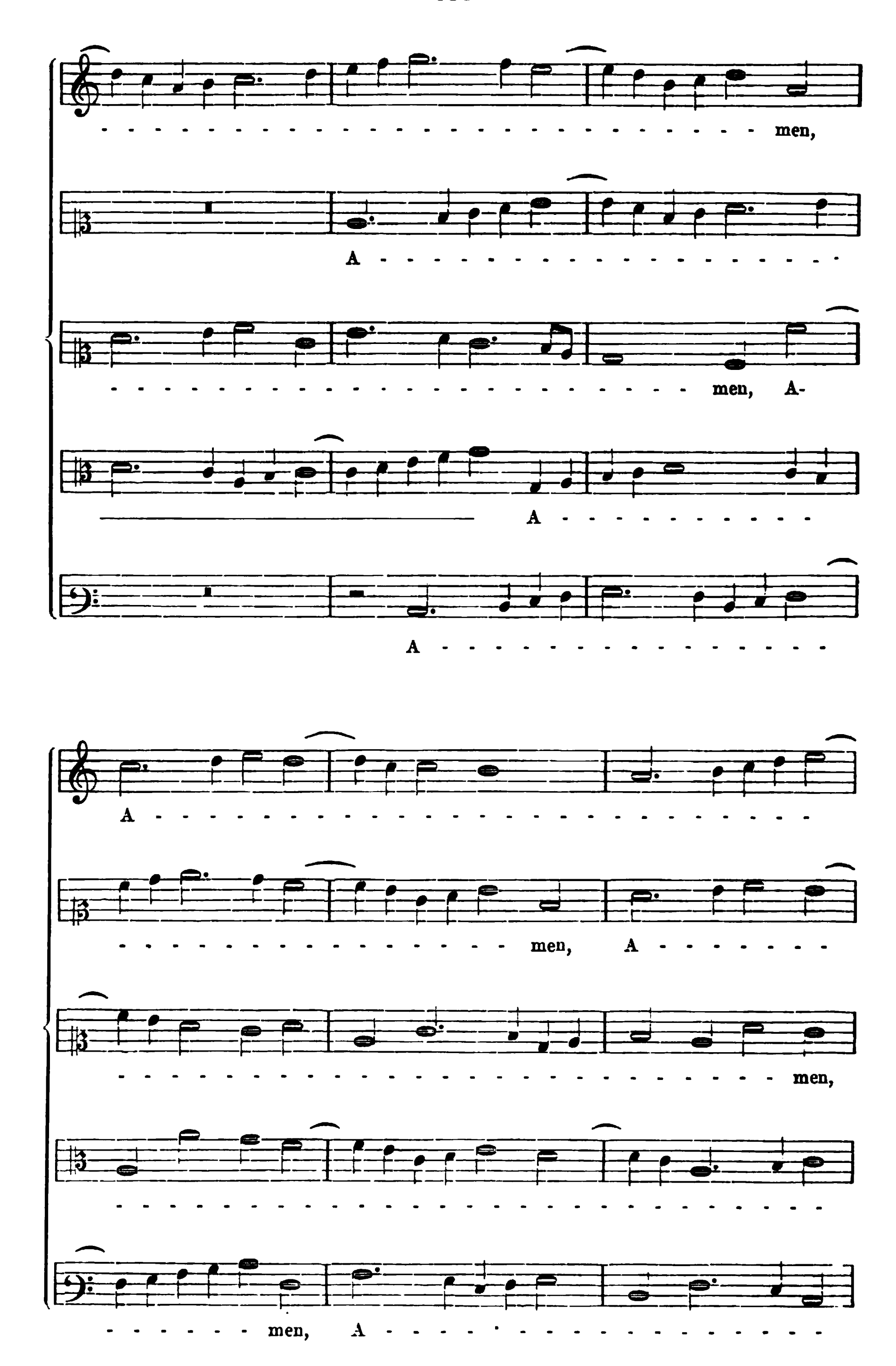
Die Stimmen, welche um die Kanonstimmen kontrapunktieren, können allerdings Melodien bilden, welche von der Melodie des Kanon gänzlich verschieden sind. Die feinfühlenden Meister des alten polyphonen Stiles aber sahen vor Allem darauf, dass die Einheitlichkeit des Satzgefüges nicht durch fremde Motive gestört werde. Daher liessen sie vorzüglich die Anfangsmotive des Kanons in freier, aber immer leicht erkennbarer Weise von einigen oder allen kontrapunktierenden Stimmen nachahmen, oder sie liessen letztere beginnen und den Kanon gleichsam aus denselben entstehen. Folgende Auszüge aus der Missa: „Ad coenam Agni providi", von PALESTRINA (Bd. 10), deren sämmtliche fünfstimmige Sätze ein zweistimmiger Kanon durchzieht, zeigen die Art und Weise der Bildung der Kontrapunkte zum Kanon.

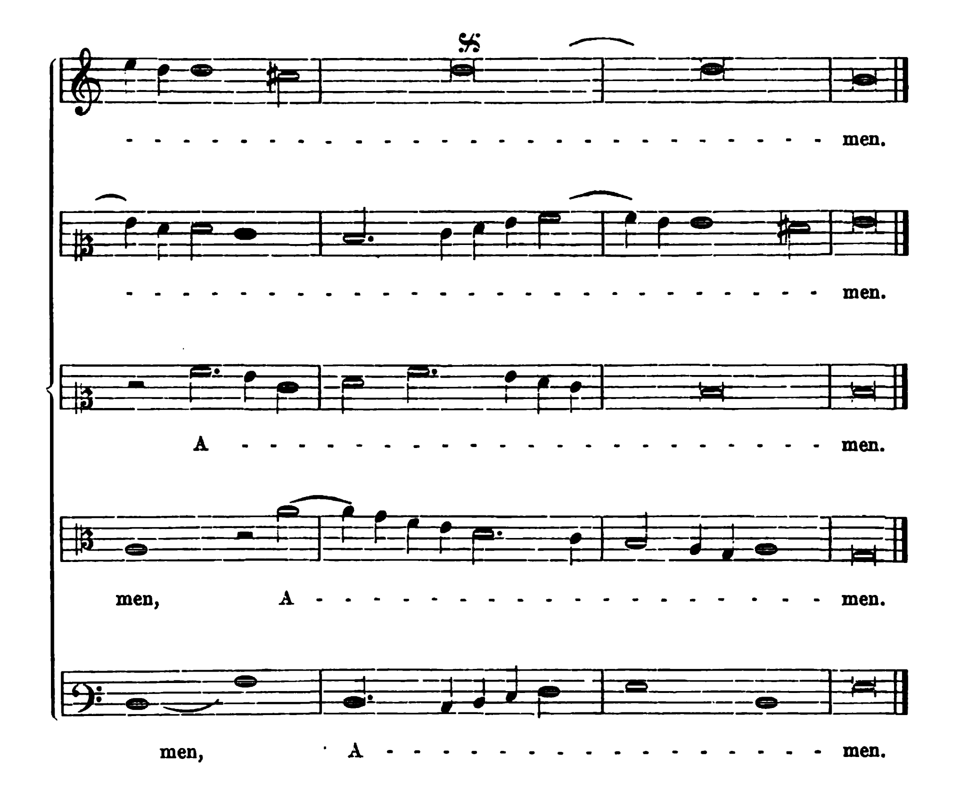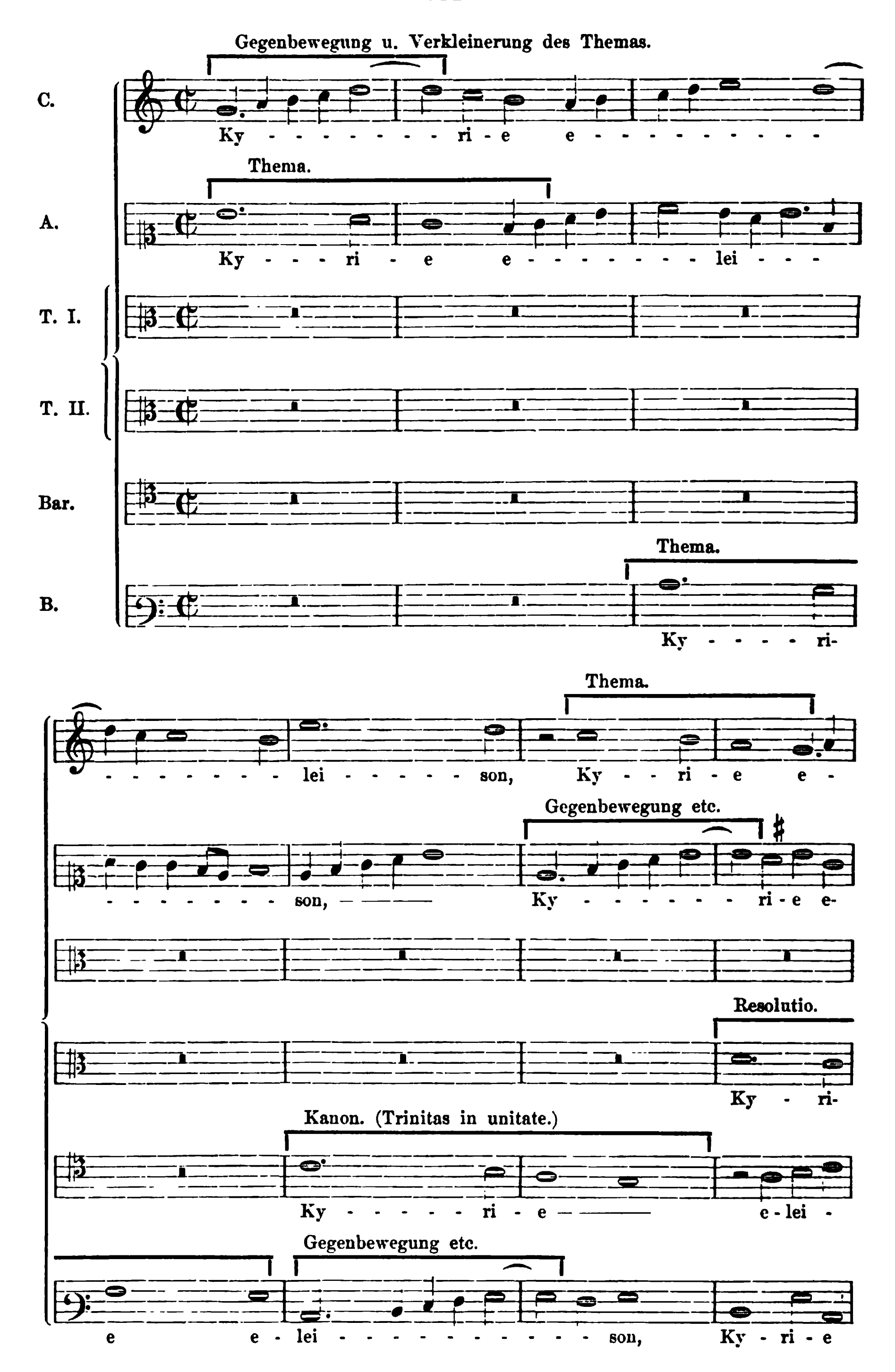




Die Anfangs-Melodie des Hymnus ist das Thema sowohl für die Kontrapunkte als auch für den Kanon, der wie zufällig daraus erst im 3. Takte entsteht. Der II. Alt bringt die Nachahmung, Resolutio oder Auflösung in der Unterquinte; wie ersichtlich, könnte der Kanon „geschlossen“ mit dem G-Schlüssel und dem sogen. Mezzosopranschlüssel gegeben werden.


Kanon.
Et vi - tam ven - - tu - ri sae - - - - - - - - - cu-
Resolutio.
Et vi - tam ven-
Et vi - tam ven - tu - - - - - - - ri
Et vi - tam ven - tu - - - ri sae - - - cu - li,
Et vi - - tam ven - tu - - - - ri sae-
li. A - - - - -
tu - - ri sae - - - - - - - cu - - li.
sae - - cu - li. A - - - - - - - - - -
sae - - cu - li. A - - - - - - men,-
- - - - - - - - - - - cu - li.

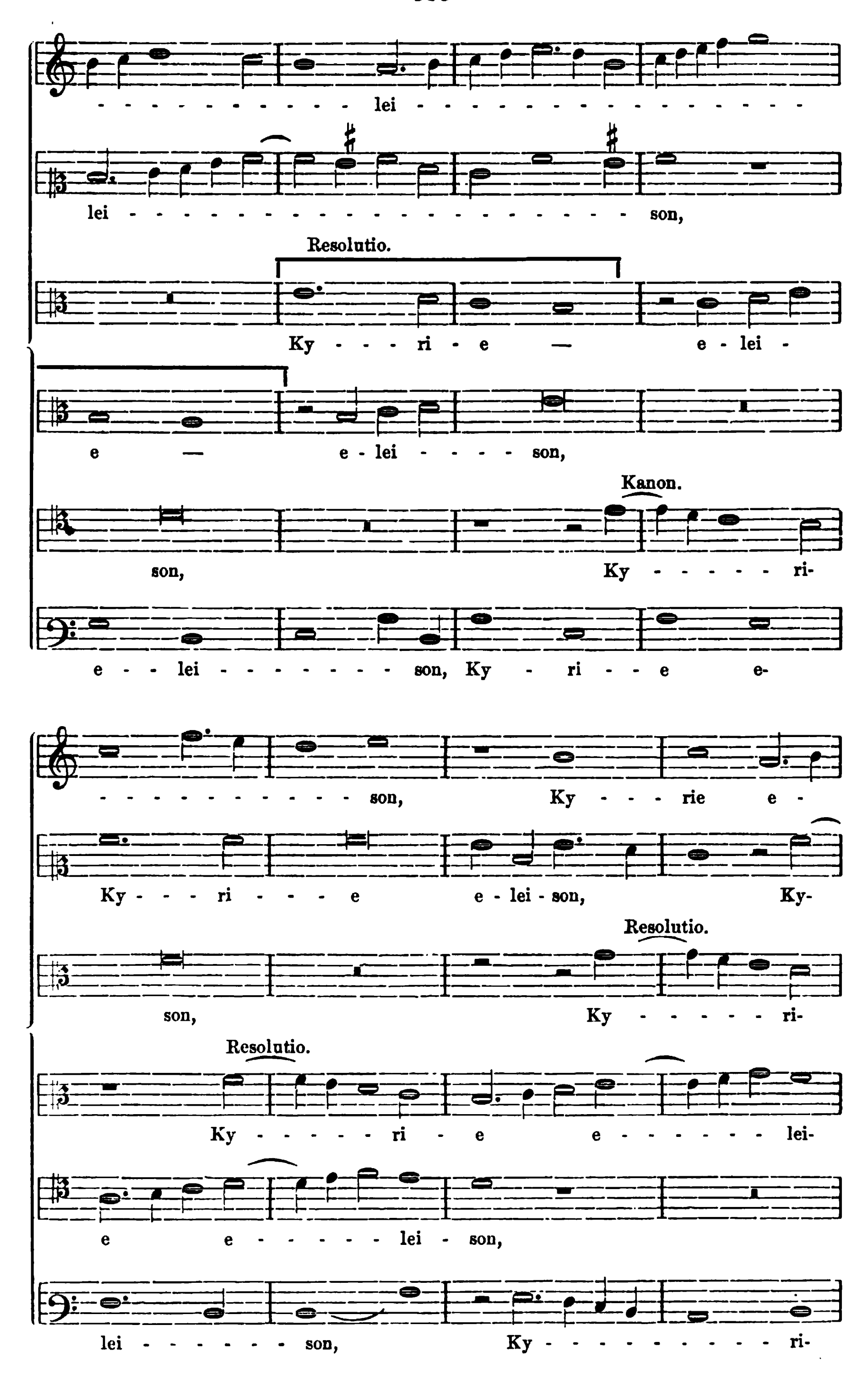

men,
A
men, A-
A
A
A
men, A
men,
men, A
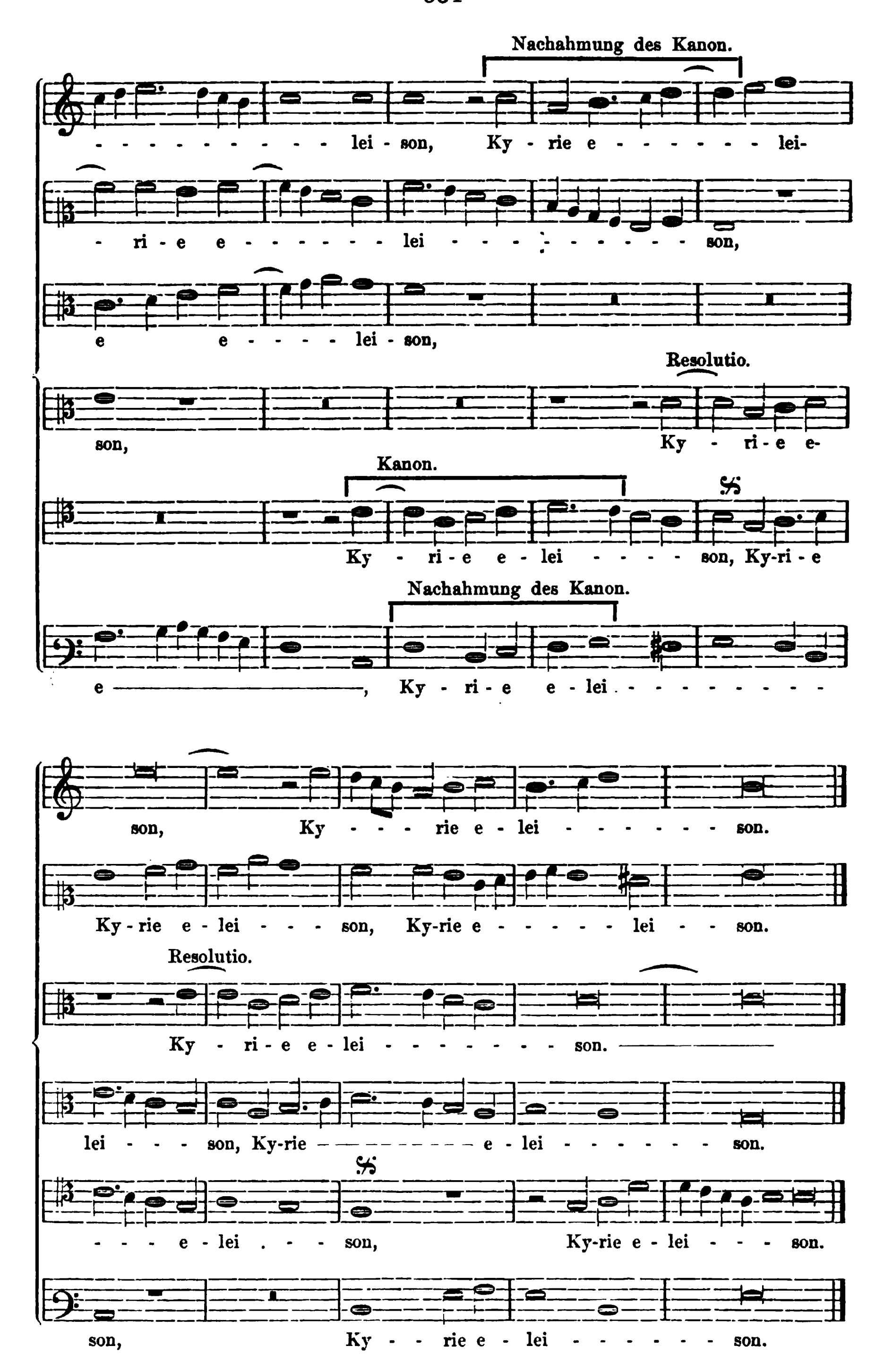


In ähnlicher Weise hat PALESTRINA mehrere Messen behandelt. Interessant ist besonders die Missa: Repleatur os meum laude, fünfstimmig (Bd. 17, pg. 105), in welcher Kyrie den Kanon in der Oktave, Christe in der Septime, Kyrie in der Sext, Gloria in der Quinte, Credo in der Quarte, Sanctus in der Terz, Hosanna in der Sekunde, Agnus Dei I im Einklange, das sechsstimmige Agnus Dei II denselben aber in Oktave und Quarte bringt. — Die 6stimmige Missa: Sacerdotes Domini (Bd. 17, pg. 113) führt den Kanon dreistimmig mit der Nachahmung in der Sekunde und Terz. Als Muster eines dreistimmigen Kanons mit 3 kontrapunktierenden Stimmen verdient vorzüglich das folgende zweite Kyrie der genannten Messe die Beachtung des Schülers.

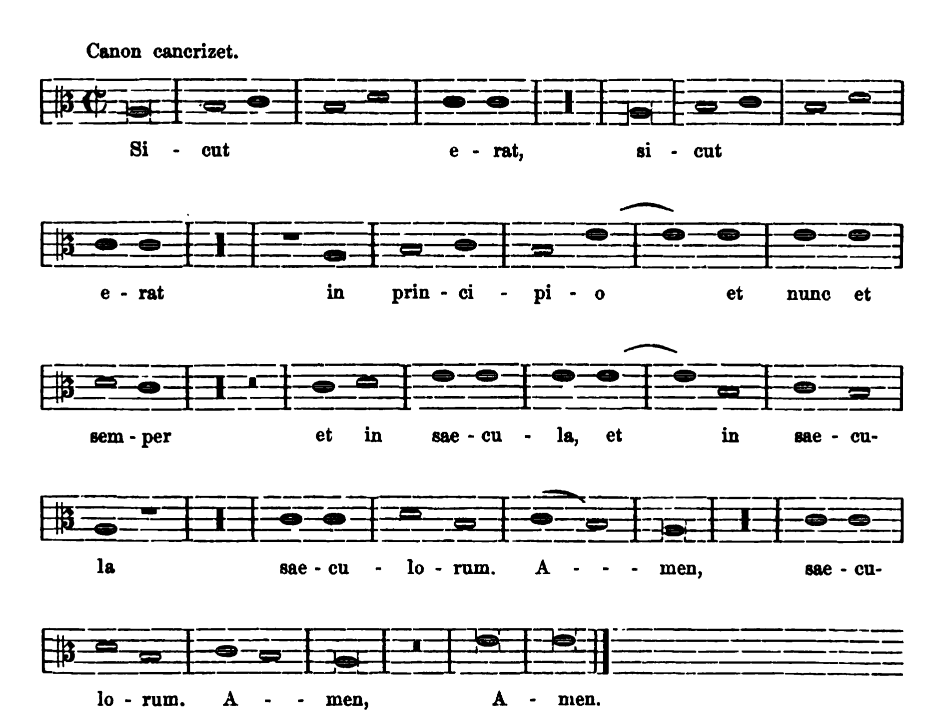


Gegenbewegung u. Verkleinerung des Themas.
C.
Ky - - - - - - - - - ri - e e - - - - - - - - - -
Thema.
A.
Ky - - - ri - e e - - - - - - - - lei - - -
T. I.
T. II.
Bar.
Thema.
B.
Ky - - - - - ri-
- - - - - - - - lei - - - - - - son, Ky - - ri - e e -
Thema.
- - - - - - - - son, Ky - - - - - - - ri - e e-
Gegenbewegung etc.
Resolutio.
Ky - ri-
Kanon. (Trinitas in unitate.)
Ky - - - - - - ri - e e - lei -
Gegenbewegung etc.
e e - lei - - - - - - - - - - - - son, Ky - ri - e


lei
lei son,
Resolutio.
Ky ri e e - lei
e e - lei son,
Kanon.
son, Ky ri-
e - lei son, Ky - ri - e e-
son, Ky rie e
Ky ri e e - lei - son, Ky-
Resolutio.
son, Ky ri-
Resolutio.
Ky ri e e lei-
e e lei - son,
lei son, Ky ri-


Nachahmung des Kanon.
- - - - - - - - - - lei - son, Ky - rie e - - - - - - - lei-
- ri - e e - - - - - - - lei - - - - - - - - - - son,
e e - - - - - lei - son,
Resolutio.
son, Ky - ri - e e-
Kanon.
Ky - ri - e e - lei - - - - son, Ky-ri - e
Nachahmung des Kanon.
e ——, Ky - ri - e e - lei - - - - - - - - -
son, Ky - - - rie e - lei - - - - - - - son.
Ky - rie e - lei - - - son, Ky-rie e - - - - - - lei - - son.
Resolutio.
Ky - ri - e e - lei - - - - - - - - son. ——
lei - - - son, Ky-rie —— e - lei - - - - - - - son.
- - - e - lei . - - son, Ky-rie e - lei - - - son.
son, Ky - - rie e - lei - - - - - - - son.

Auch einen krebsgängigen Kanon hat uns PALESTRINA hinterlassen in seinen 35 Magnificat (Bd. 27, pg. 200). Die 2 Kanonstimmen imitieren sich gegenseitig und zugleich ist die eine Stimme die Verkehrung der andern. Vier Stimmen kontrapunktieren dagegen, so dass das Ganze sechsstimmig erklingt. Dieser krebsgängige Kanon ist mit Text versehen, deshalb soll er geschlossen und ohne die kontrapunktierenden Stimmen hier Platz finden:
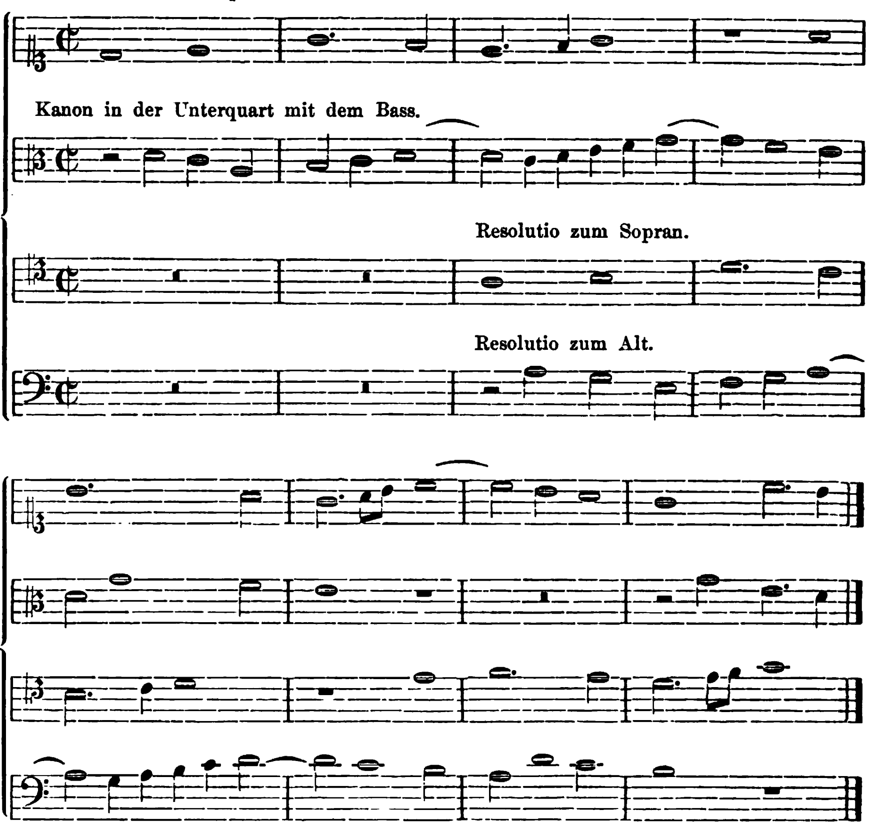


Dazu ist zu bemerken: a) nur die Noten werden verkehrt oder von der einen Stimme rückwärts gelesen, nicht aber der Text; also singt die zweite Stimme statt das Amen das Wort Sicut; von da an erweisen sich die rückwärts zu lesenden Intervalle ganz gleich den von vorne gelesenen. — b) Ohne die kontrapunktierenden Stimmen sind diese und ähnliche Kanons nicht satzgerecht, da besonders das dissonierende Intervall der Quart häufig erscheint; erst durch den Hinzutritt der übrigen Stimmen werden die harmonischen Verhältnisse geordnet. Dadurch wird die Komposition mit dem Kanon bedeutend erleichtert.

In demselben Bande der 35 Magnificat (pag. 211) ist ein Kanon in Gegenbewegung (Contraria contrariis curantur) zu finden, welcher von 5 Kontrapunkten begleitet wird; der Satz ist also siebenstimmig.

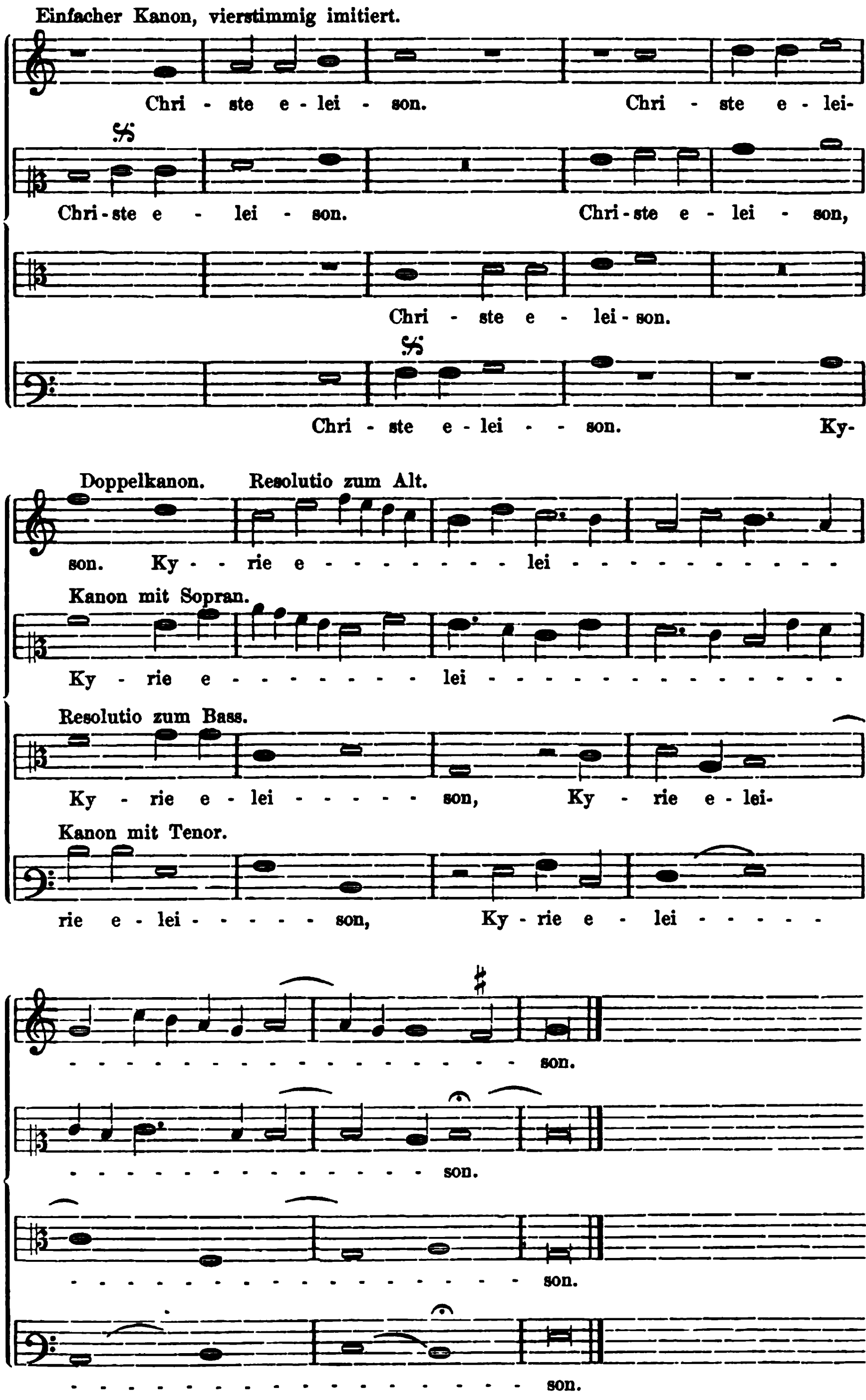
Der Doppelkanon.

Wenn zwei Stimmen mit zwei sich von einander unterscheidenden Themen vorangehen und von zwei andern nach Art des einfachen Kanon Note für Note nachgeahmt werden, so ist dies ein Doppelkanon. Er wird in derselben Weise wie der einfache hergestellt, nur mit dem Unterschiede, dass in ihm zwei Stimmen Themate vorlegen, welche von den andern zwei Stimmen übernommen werden, während die vorangehenden Stimmen Kontrapunkte dagegen ausarbeiten, welche sodann wieder von den nachfolgenden übernommen werden, u. s. f. Z. B.
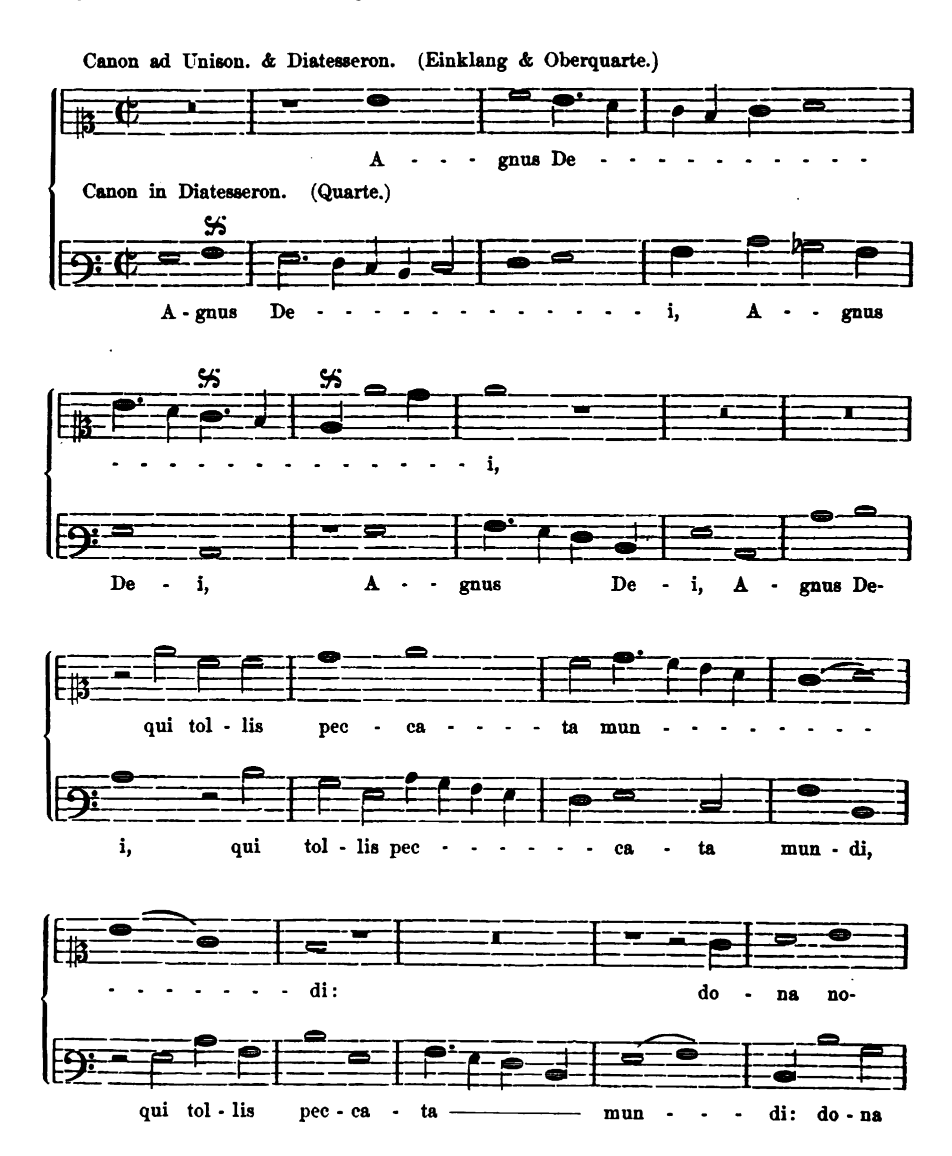


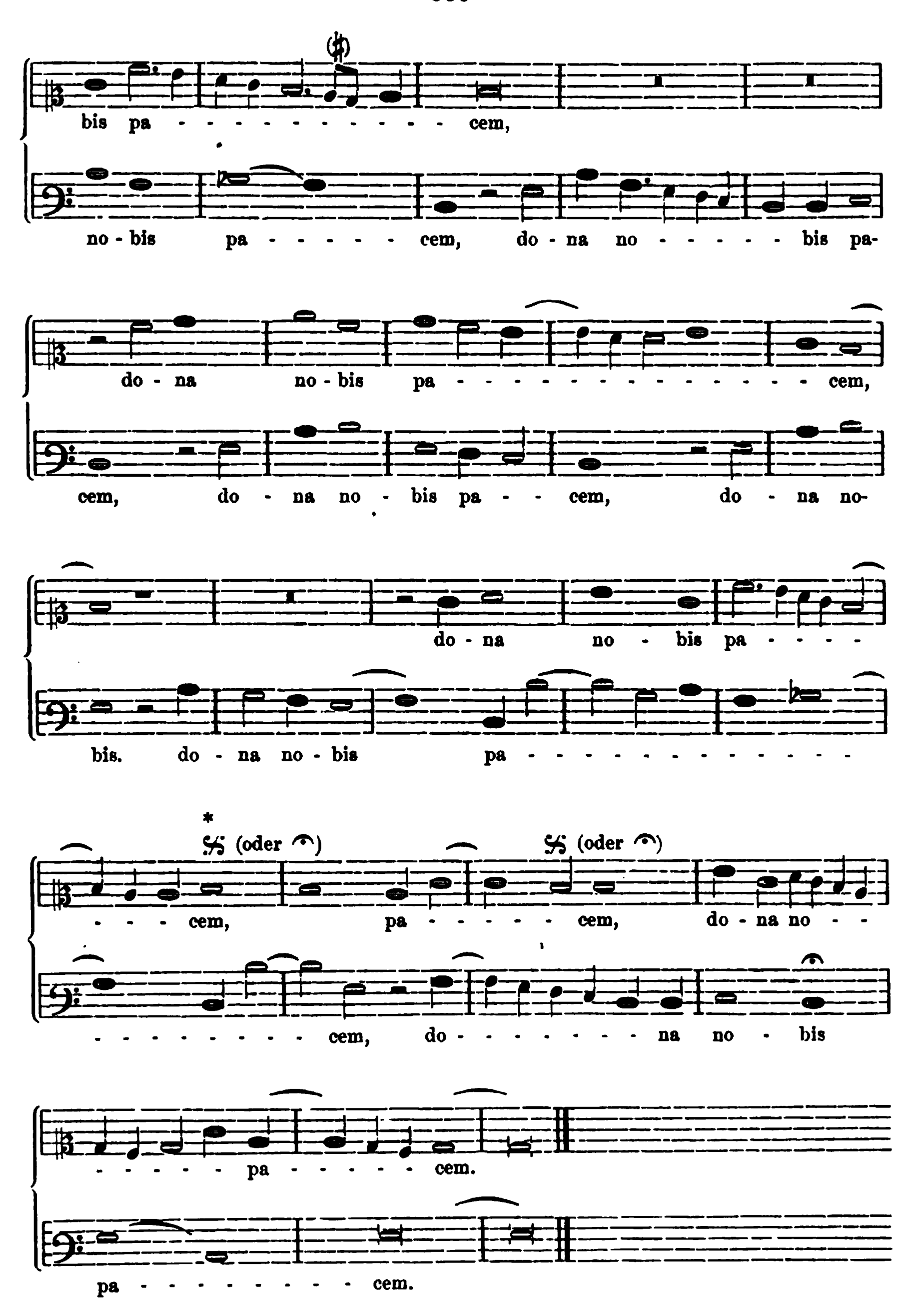
Die Missa ad fugam von P. da Palestrina, welche bereits oben erwähnt wurde, verbindet durchweg den einfachen Kanon zwei- und vierstimmig mit dem doppelten in der Weise, wie der folgende Auszug zeigt:

Einfacher Kanon, vierstimmig imitiert.



Der Kanon bleibt durch die ganze Messe in der Oberquart. Mit der Angabe „in Diatesseron“ oder „in Quartam“ kann die ganze Messe von der Alt- und Bassstimme gesungen werden, wie sie denn die Originaldrucke nur in 2 Stimmenbänden enthalten. (Vgl. Vorwort zum XI. Bd.) Auch das 5stimmige Agnus Dei II ist wie das 3stimmige Pleni sunt coeli und das oben S. 322 gegebene Benedictus mit „Trinitas in unitate“ bezeichnet, d. h. der I Alt singt einen Kanon, welcher vom II Alt im Einklange und vom Sopran in der höheren Quart kanonisch nachgeahmt wird; diese 3 Stimmen können geschlossen in einem Liniensystem notiert werden mit der Bezeichnung: Canon ad Unisonum et in Quartam. Tenor und Bass bilden einen zweiten Kanon dazu. Das 5stimmige Stück kann daher in folgender Weise in 2 Stimmen geschrieben werden:
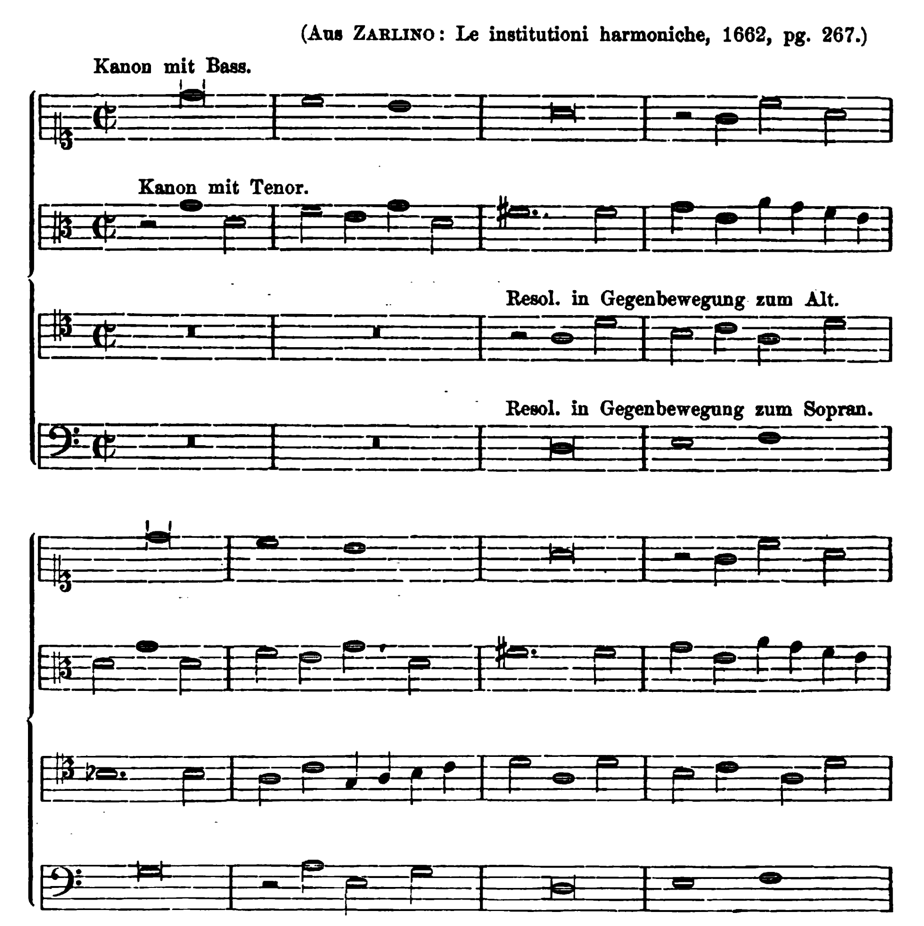




* Das erste Schlusszeichen gehört immer der zuletzt eingetretenen Stimme; sie kann gegen den Schluss hin die Noten der vorausgehenden, den Kanon führenden Stimme nicht mehr nachahmen, sondern bleibt auf ihrem Schlusston liegen bis zum vollen Schlusse

aller Stimmen. — Die zwei Kanonthemate sind anfangs ganz gleich gebildet, so dass man einen fünfstimmigen Imitationssatz zu hören glaubt; auch im Verlaufe ist die Verschiedenheit der Themate nicht auffallender als in einem freien Nachahmungssatze. Dem Komponisten war weniger darum zu thun, den kunstvollen Satz augenfällig zu machen, als vielmehr mit geringen Mitteln einen würdigen, einheitlichen und vollstimmigen Abschluss der Messe herzustellen.

Auch der Doppelkanon kann seine Nachahmungen in der Gegenbewegung führen:
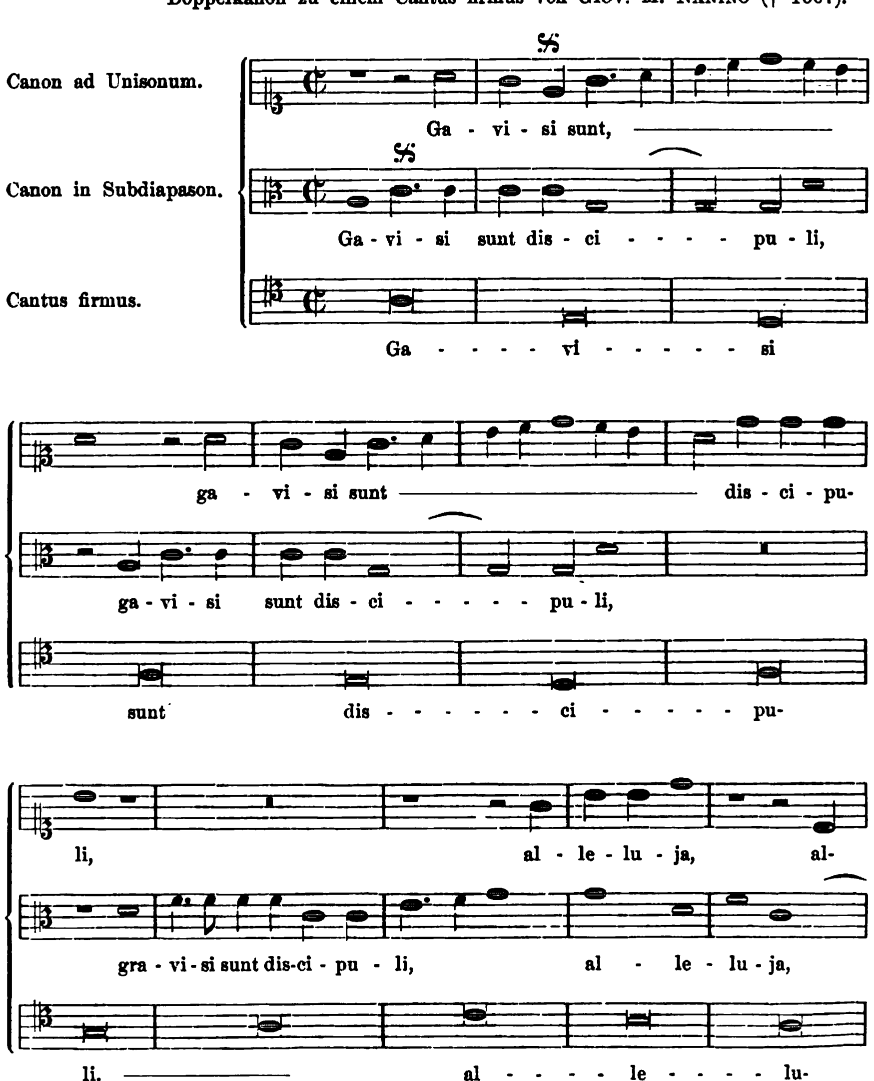
(Aus ZARLINO: Le institutioni harmoniche, 1662, pg. 267.)

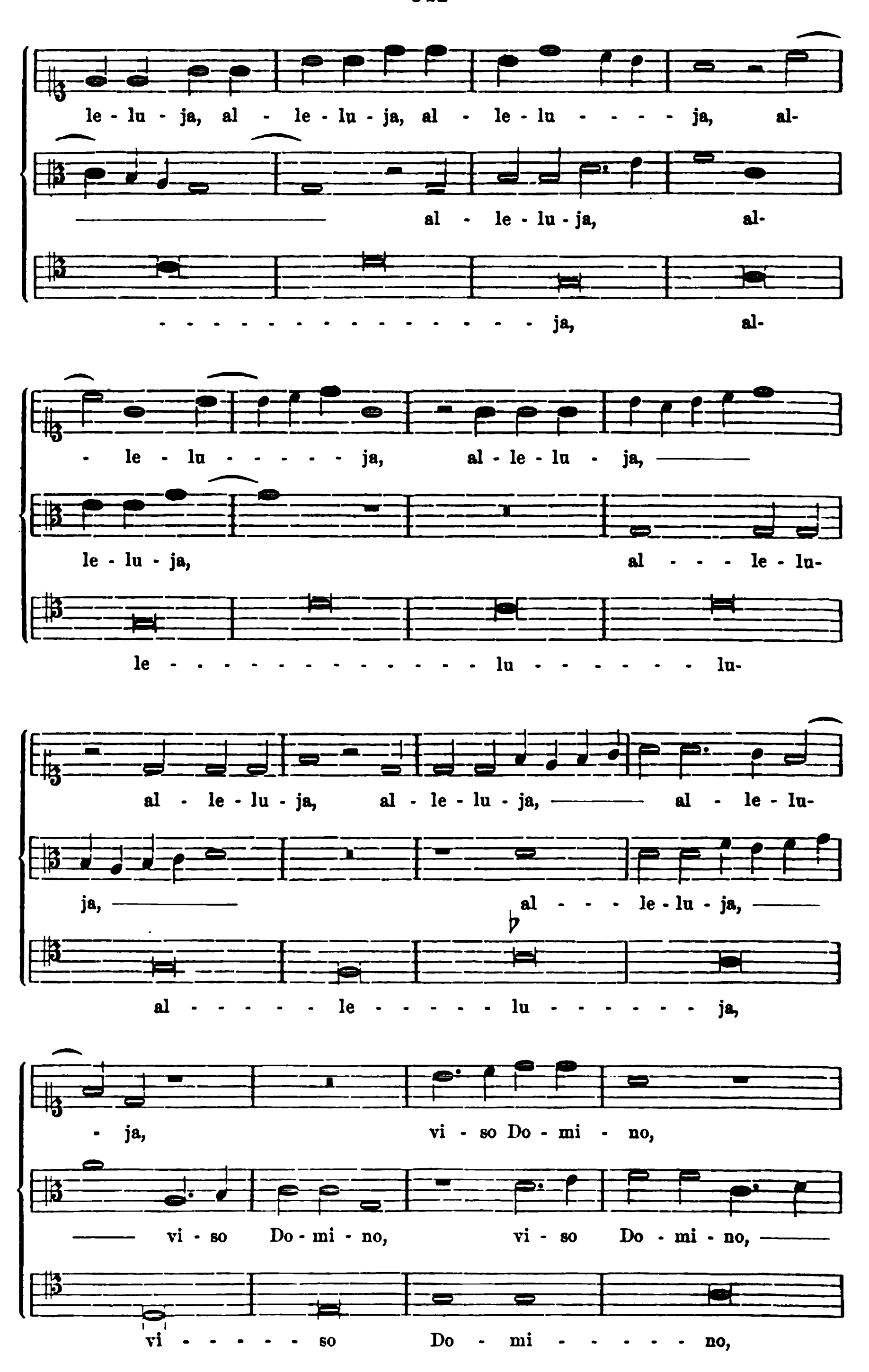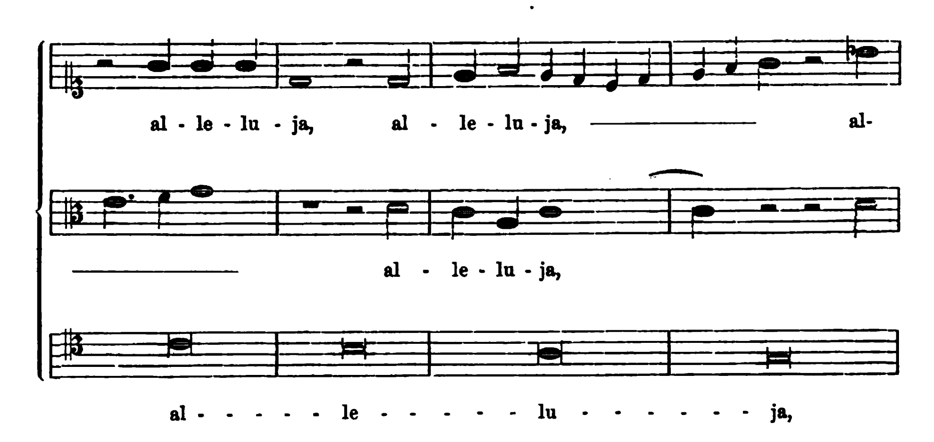


Wie zum einfachen Kanon frei kontrapunktierende Stimmen treten können, so auch zum Doppelkanon. Ein klassisches Muster ist das Agnus Dei der Missa „Trahe me post te“ von LUDOVICO DA VITTORIA (Mus. div. Select. nov. pg. 521).
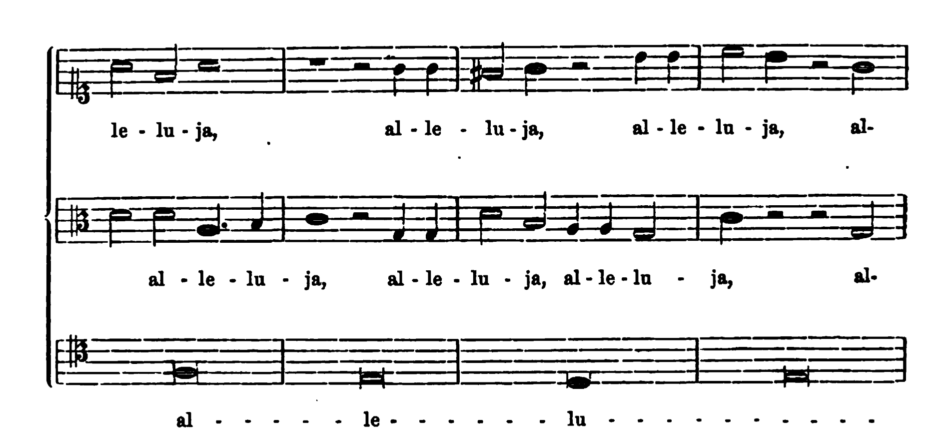
Dass der einfache Kanon die Stelle der Kontrapunkte zu einem Cantus firmus vertreten kann, wurde oben (S. 325) an einem Beispiel von GIOV. MAR. NANINO gezeigt. Derselbe Autor hat auch doppelte Kanons zu einem Cantus firmus erdacht. Im folgenden Stücke singt der Tenor den Cantus firmus, der Alt setzt einen Kontrapunkt dazu, der vom Basse in der Unteroktave Note für Note imitiert wird; der erste Sopran kontrapunktiert mit einer andern Melodie, welcher der zweite Sopran kanonisch genau folgt.

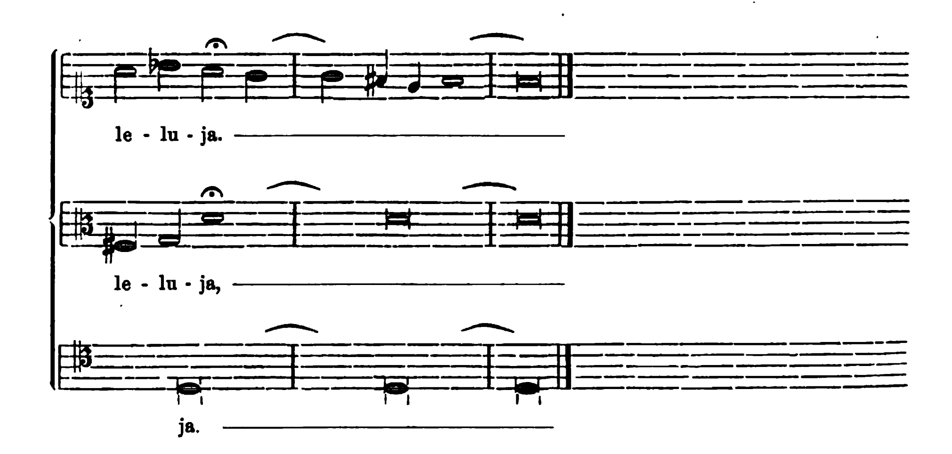
Doppelkanon zu einem Cantus firmus von GIOV. M. NANINO († 1607).



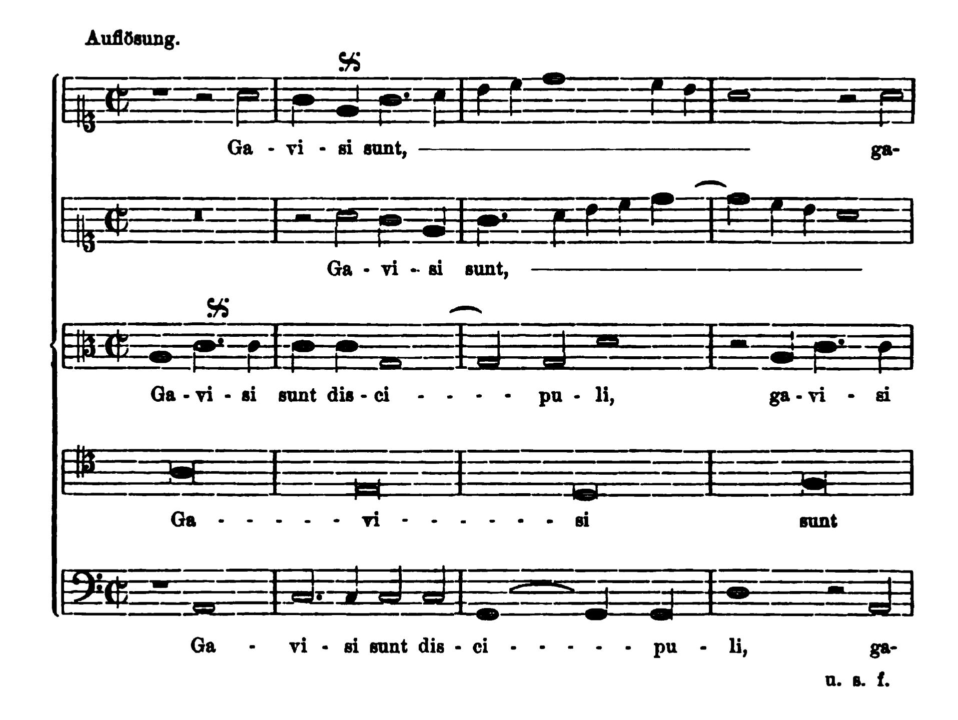

le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - - - - ja, al-
al - le - lu - ja, al-
- - - - - - - - - - - - - - - - - ja, al-
- le - lu - - - - - ja, al - le - lu - ja,
le - lu - ja, al - - - le - lu-
le - - - - - - - - - - - - - - - lu - - - - - - - lu-
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu-
ja, al - - - le - lu - ja,
al - - - - - - le - - - - - - lu - - - - - - - ja,
- ja, vi - so Do - mi - no,
vi - so Do - mi - no, vi - so Do - mi - no,
vi - - - - - - so Do - mi - - - - - - no,


al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al-
al - le - lu - ja,
al - le - lu - ja,


le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al-
al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al - le - lu - ja, al-
al - le - lu


le - lu - ja.
le - lu - ja,
ja.
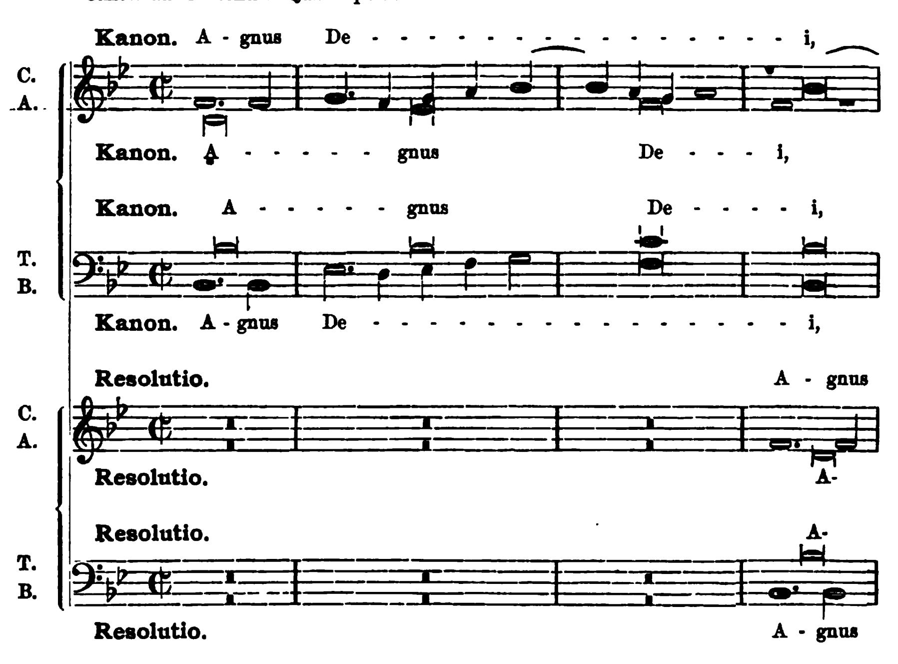
Auflösung.

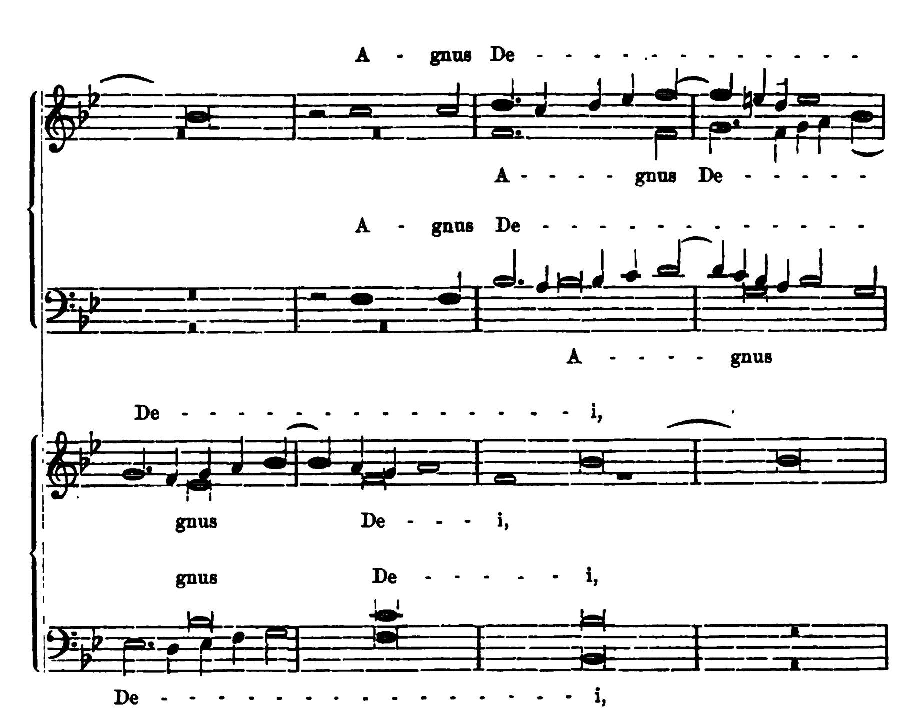


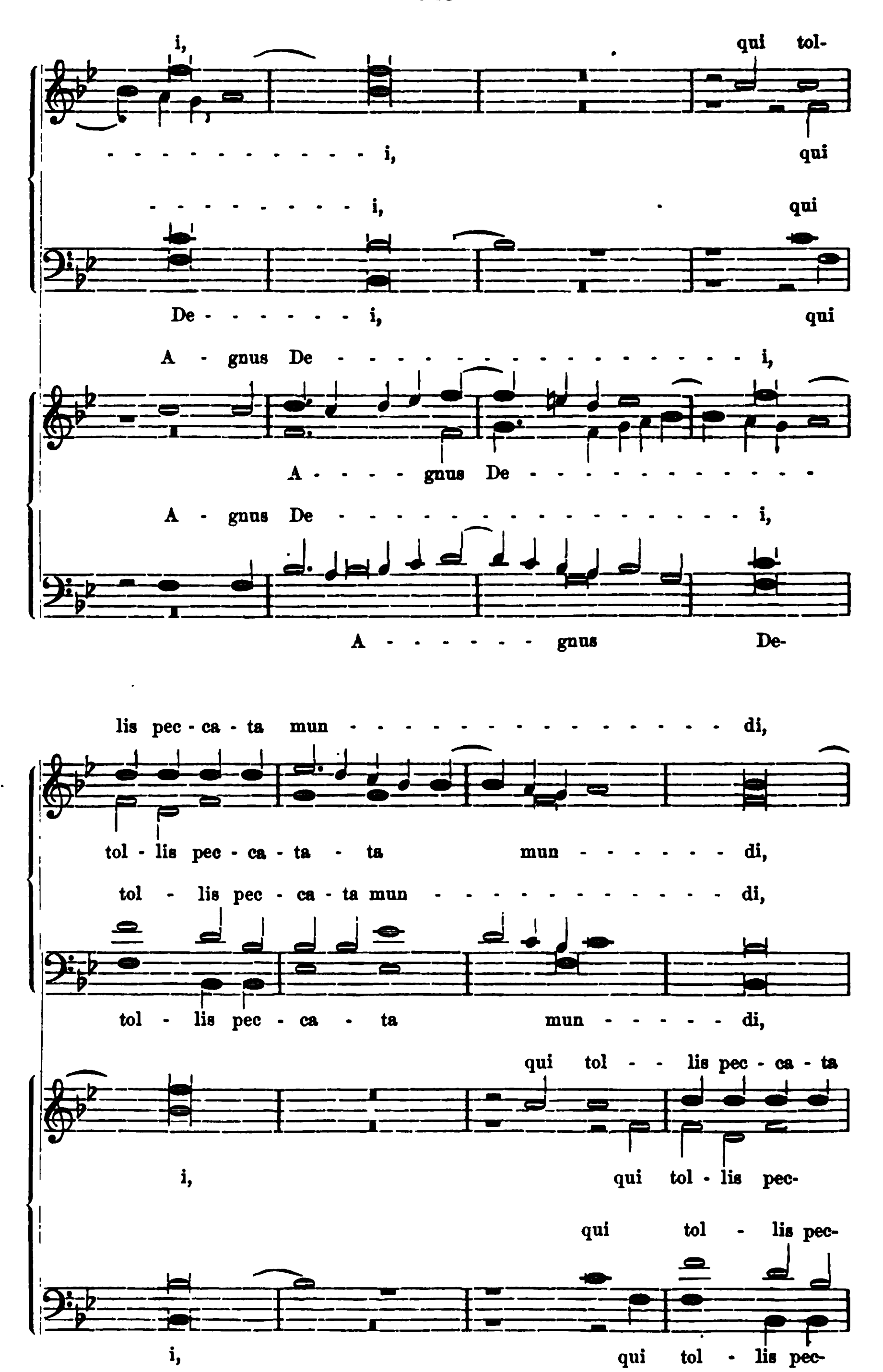
Der mehrfache Kanon.
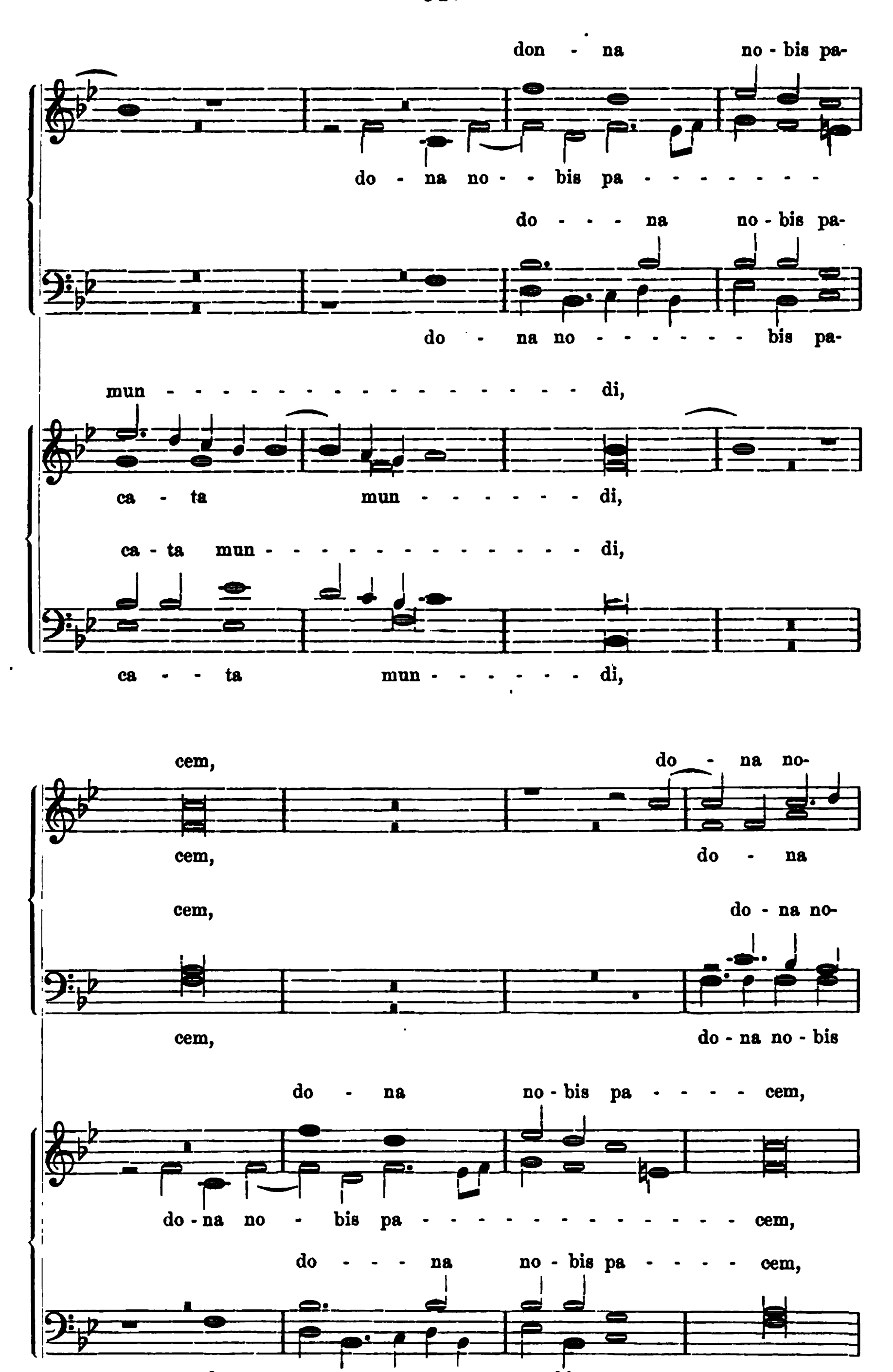
Es können auch drei oder vier Stimmen mit ebensovielen Themen vorangehen und von derselben Anzahl von Stimmen kanonisch beantwortet werden. Ein dreifacher Kanon bedarf daher 6 Stimmen, ein vierfacher schon deren 8 zu seiner Ausführung. Selbstverständlich wird es um so schwerer, die Führung der Kanonthemen zu verfolgen, je vielfacher sie sich am Gesange beteiligen. Daher ist es sehr vorteilhaft, nur kurze Kanonsätze zu entwerfen, und dieselben während des Vortrages durch die nachahmenden Stimmen durch Pausen abtreten und gegen das Ende der Nachahmungen wieder neu auftreten zu lassen. Dadurch wird der Satz zweichörig; die sämmtlichen Stimmen sind nur beim Auf- und Abtreten der Chöre zugleich in Thätigkeit, ausserdem aber singen nur die den Kanon führenden oder nachahmenden Stimmen. Ein ebenso schönes als klares Muster eines solchen Kanon ist das II. Agnus Dei der Missa „Simile est regnum coelorum von Ludov. da Vittoria (M. div. Sel. nov. pg. 166).
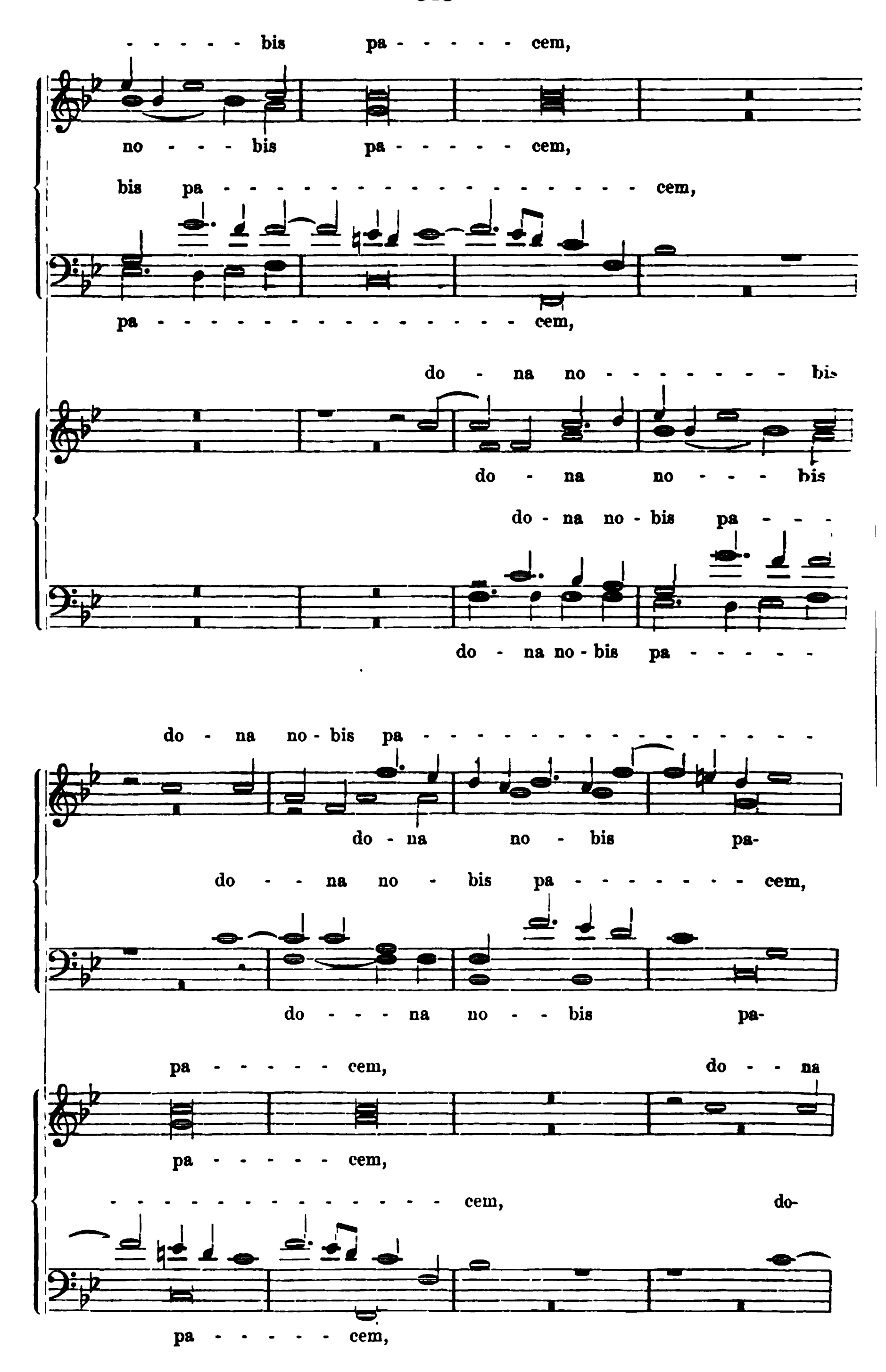
Canon ad Unisonum Quadruplex.



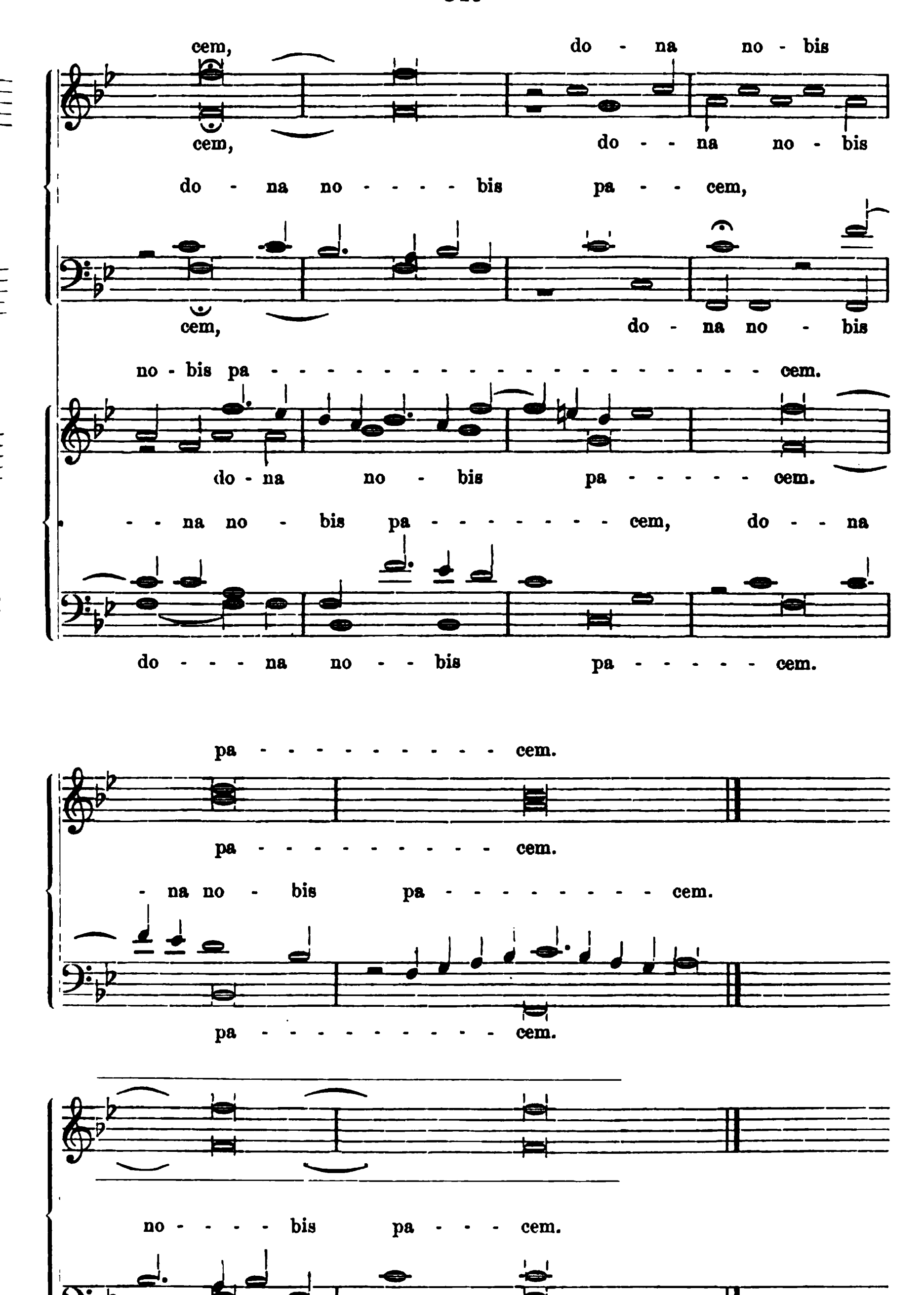



i, qui tol-
i, qui
i, qui
De - i, qui
A - gnus De - i,
A - gnus De -
A - gnus De - i,
A - gnus De-
lis pec - ca - ta mun - di,
tol - lis pec - ca - ta - ta mun - di,
tol - lis pec - ca - ta mun - di,
tol - lis pec - ca - ta mun - di,
qui tol - lis pec - ca - ta
i, qui tol - lis pec-
qui tol - lis pec-
i, qui tol - lis pec-


don - na no - bis pa-
do - na no - - bis pa - - - - - - - -
do - - - na no - bis pa-
do - na no - - - - - - - bis pa-
mun - - - - - - - - - - - - - - - - di,
ca - ta mun - - - - - - - di,
ca - ta mun - - - - - - - - - - - - - - - di,
ca - - ta mun - - - - - - - di,
cem, do - na no-
cem, do - na
cem, do - na no-
cem, do - na no - bis
do - na no - bis pa - - - - cem,
do - na no - bis pa - - - - - - - - - - - - - - - cem,
do - - - na no - bis pa - - - - cem,
do - na no - - - - - - - bis pa - - - - cem,



- - - - - bis pa - - - - - - cem,
no - - - bis pa - - - - - - cem,
bis pa - cem,
pa - - - - - - - - - - - - - - - - - - cem,
do - na no - - - - - - - - bis
do - na no - - - bis
do - na no - bis pa - - -
do - na no - bis pa - - - - - -
do - na no - bis pa - - - - - - - - - - - - - - - -
do - na no - bis pa-
do - - na no - bis pa - - - - - - - - cem,
do - - - na no - - bis pa-
pa - - - - - cem, do - - na
pa - - - - - cem,
- - - - - - - - - - - - - - - cem, do-
pa - - - - - - cem,


cem,
do - na no - bis
cem,
do - - na no - bis
do - na no - - - - bis pa - - - cem,
cem,
do - na no - bis
no - bis pa - cem.
do - na no - bis pa - - - - - - cem.
- - na no - bis pa - - - - - - - - - cem, do - - na
do - - - na no - - bis pa - - - - - - cem.
pa - - - - - - - - - - - cem.
pa - - - - - - - - - - - cem.
- na no - bis pa - - - - - - - - - cem.
pa - - - - - - - - - - - cem.
no - - - - bis pa - - - cem.

Die mehrchörige Komposition.

Über die mehr als vierstimmige Komposition wurde schon in der Abhandlung von der Imitation geredet. Der mehrfache Kanon hat uns eine andere Seite der Behandlung der vielstimmigen Komposition eröffnet, nämlich die Teilung in getrennte und doch zusammenwirkende Chöre. Es kann z. B. ein fünfstimmiger Satz in 2 Chören gesetzt werden, von denen der eine 2, der andere 3 Stimmen beschäftigt; so ein sechsstimmiger Satz mit 2 Chören zu je 3 Stimmen; ein achtstimmiger mit 2 Chören zu je 4, ein zwölfstimmiger mit 3 Chören zu je 4 oder mit 2 Chören zu je 6 Stimmen, ein zehnstimmiger mit 2 Chören zu je 5 Stimmen u. s. f.

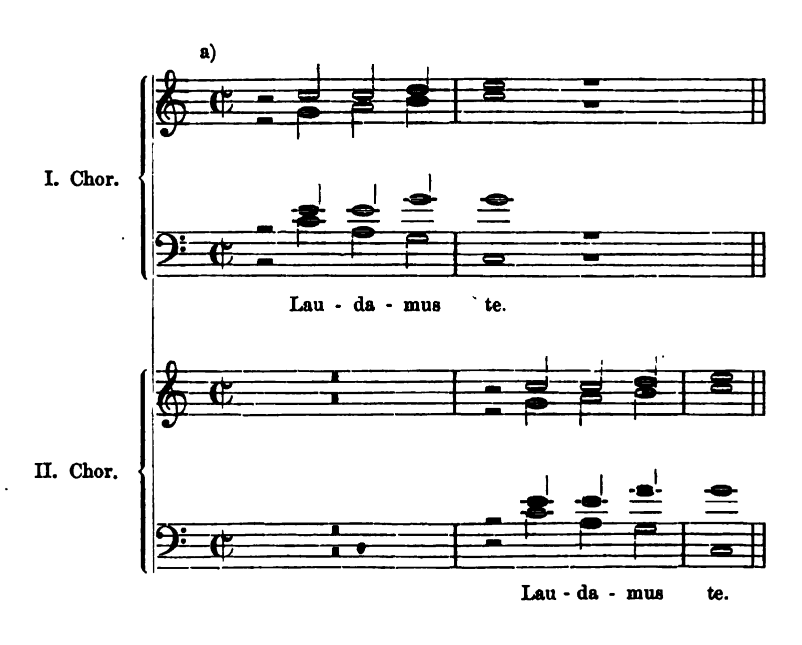
Die Stimmenordnung kann sehr mannigfaltig sein; doch ist immer die natürliche Zusammengehörigkeit der Klangcharaktere im Auge zu behalten. Daher können z. B. im achtstimmigen Satze folgende Zusammenstellungen sich eignen:

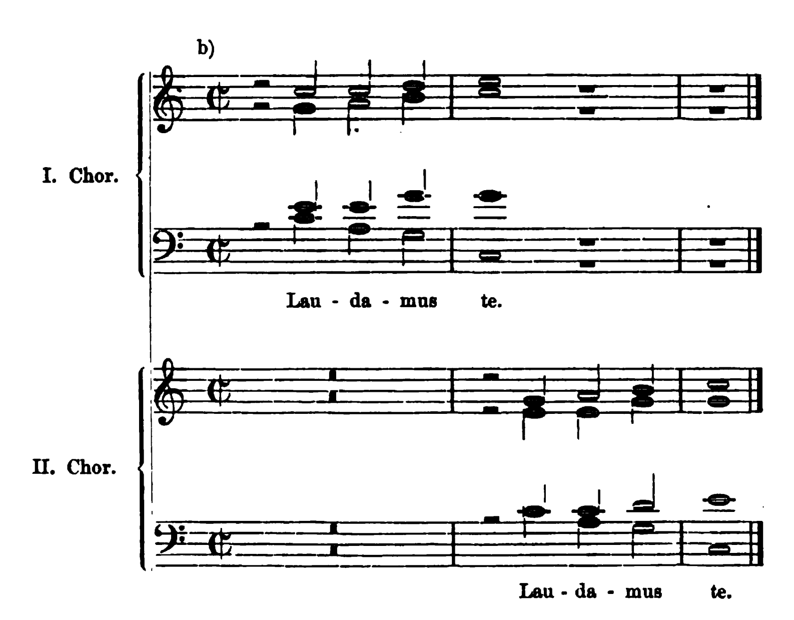
I. Chor: Sopran I, Sopran II, Alt I, Tenor I;
II. Chor: Alt II, Tenor II, Bass I, Bass II; oder
I. Chor: Sopran I, Sopran II, Alt I, Bass I;
II. Chor: Alt II, Tenor I, Tenor II, Bass II.

Die gewöhnlichste Zusammensetzung ist die der normalen Stimmenordnung von Sopran, Alt, Tenor und Bass in jedem Chore. — Es können aber auch vorübergehend die vier höhern Stimmen gegen die vier untern gesetzt werden, und auch andere Gruppierungen in demselben Stücke stattfinden; es können 3, 4, 5, 6 Stimmen zugleich thätig sein; es kann die Abwechslung der beiden Chöre durch öfteres Zusammengehen derselben unterbrochen werden; am Schlusse werden sich immer alle Stimmen beteiligen.

Häufig setzt der II. Chor ein, nachdem der erste geschlossen; häufiger aber und von schöner Wirkung ist es, denselben Chor schon eintreten zu lassen, während der erste Chor zum Abtreten sich anschickt, wie es im oben gegebenen vierfachen Kanon von Vittoria der Fall ist.

So oft die Chöre zu- und gegeneinander wirken, sind sie als eine geschlossene und selbständige Menge zu betrachten, in welcher aber wieder jede Stimme ihre Selbständigkeit, ihre Individualität konsequent festhält; daher dürfen selbst im achtstimmigen Satze nie zwei Stimmen, und seien sie auch von derselben Gattung, also im Einklange, mit einander gehen. Die Chöre können in den einzelnen Stimmen oder als ein Ganzes sich gegenseitig nachahmen, besonders bei gleichem Texte; z. B.
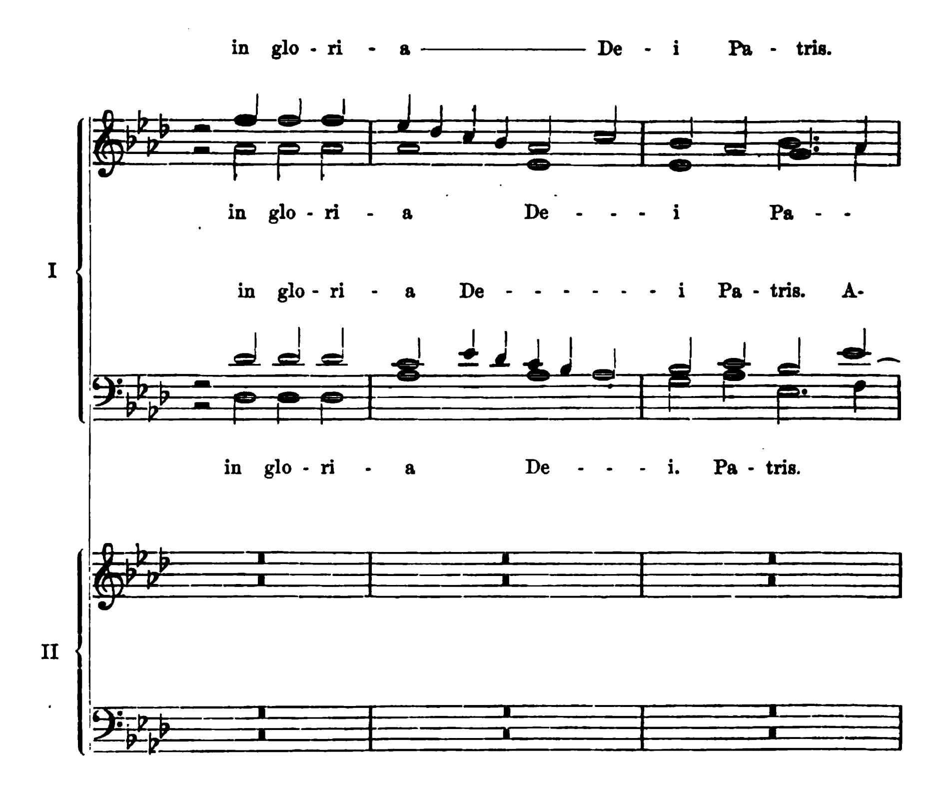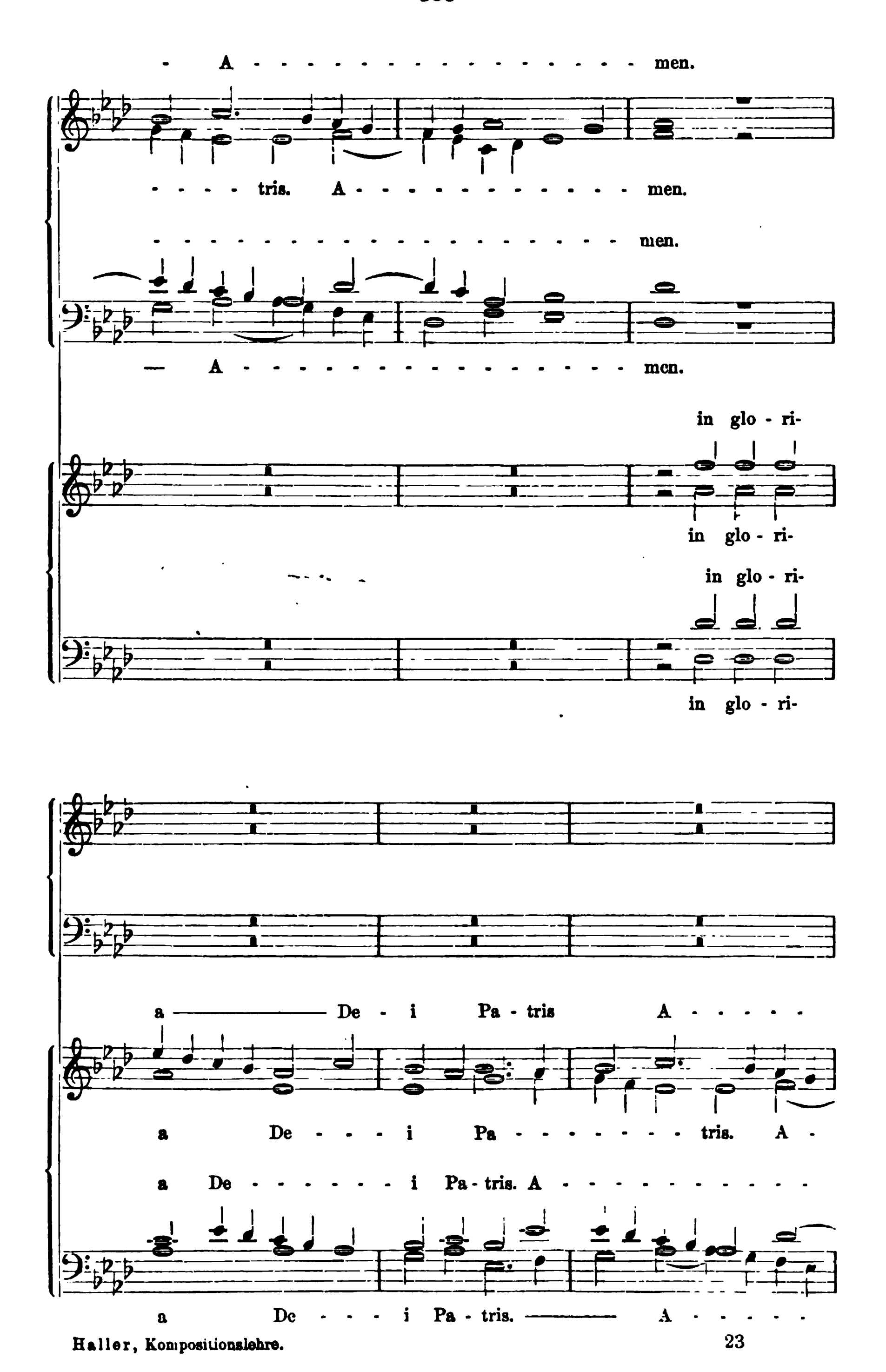




In Beispiel a) imitiert der II. Chor jede Stimme des I. genau; dagegen sind bei b) die drei obern Stimmen des II. Chores versetzt; der Chor aber als Ganzes imitiert doch den vorangehenden I. Chor.
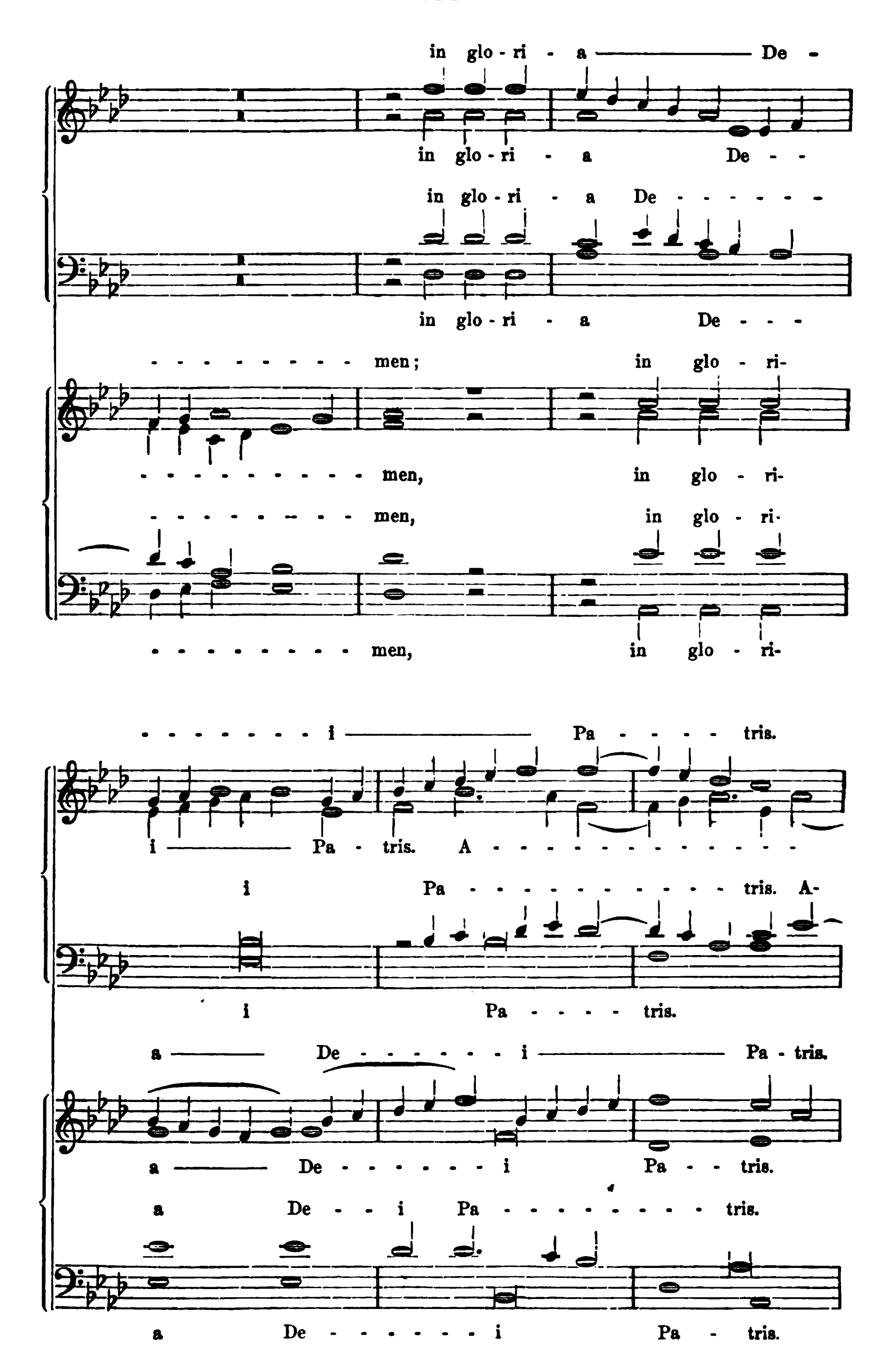
Der Reiz der zweichörigen Komposition liegt vorzüglich in der schönen Wechselwirkung und in dem Ineinandergreifen der Chöre bei ihrem Ab- und Auftreten und darin, dass sie in geeigneten Momenten zusammentreten zum achtstimmigen Chore, der aber nicht zu lange ausgedehnt werden darf, weil die breite Masse in dem verhältnismässig geringen Umfang der Stimmengattungen balde ermüden würde. Bei ausgedehnteren Stücken ist es gut, mitunter die Chöre in längern Sätzen getrennt zu halten. Der so vielstimmige Satz ermöglicht überhaupt eine so grosse Menge von Abwechslungen, dass sie nicht alle aufzuzählen sind; dem gesunden Urteile des Komponierenden muss es überlassen bleiben, wie viele und welche er herausnehmen will.

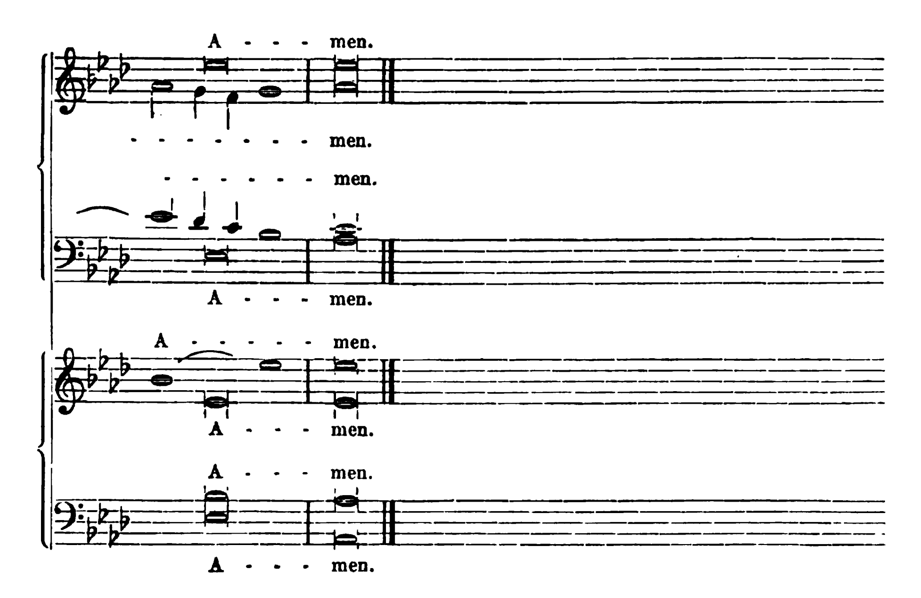
Beispiele.

Aus der Missa: Laudate Dominum omnes gentes. PALESTRINA, Bd. XXII.



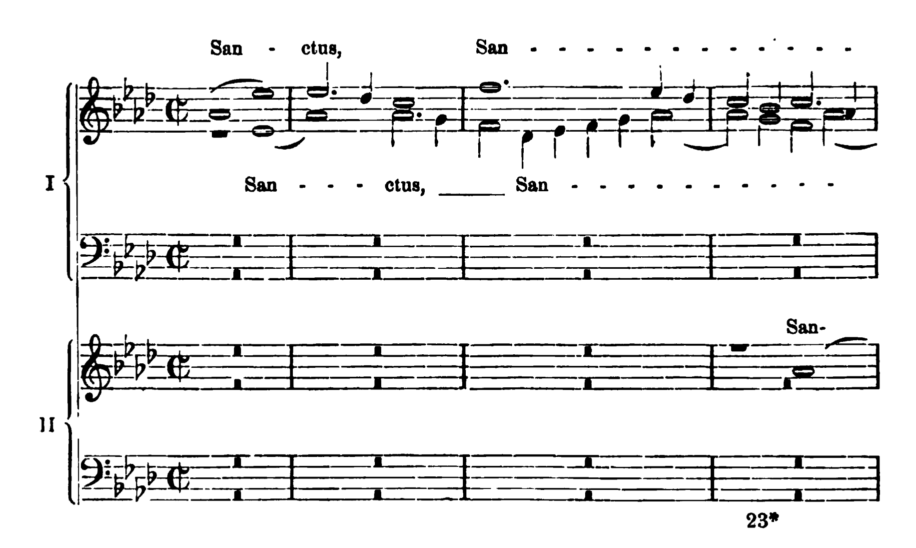

A - - - - - - - - - - - - - - - - men.
- - - - tris. A - - - - - - - - - - - - men.
- men.
— A - - - - - - - - - - - - - - - - - men.
in glo - ri-
in glo - ri-
in glo - ri-
in glo - ri-
a — De - i Pa - tris A - - - - -
a De - - - - i Pa - - - - - - - - - tris. A -
a De - - - - - - - i Pa - tris. A - - - - - - - - - - -
a De - - - i Pa - tris. — A - - - - -
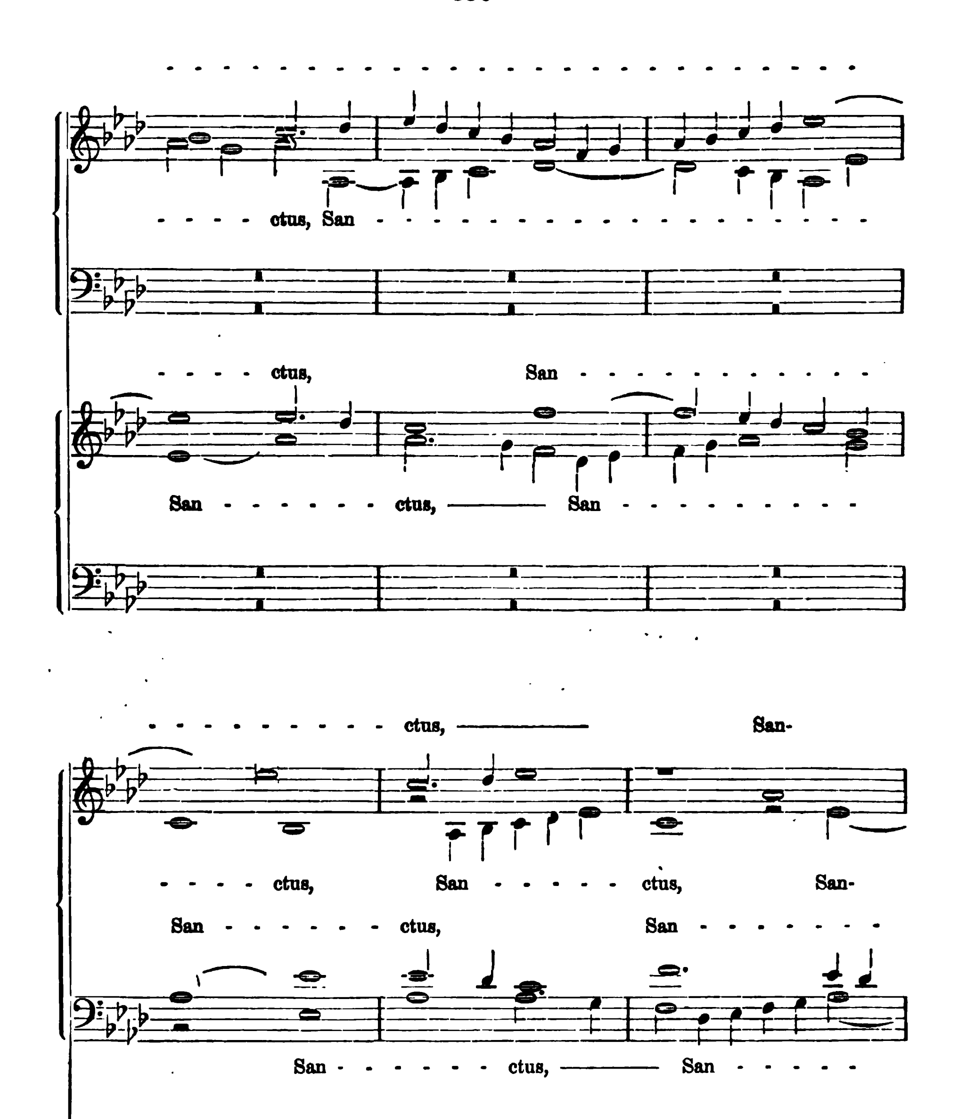

in glo - ri - a De -
in glo - ri - a De - -
in glo - ri - a De - - - - - -
in glo - ri - a De - - -
men; in glo - ri-
men, in glo - ri-
men, in glo - ri-
men, in glo - ri-
i Pa - - - - tris.
i Pa - tris. A
i Pa - tris. A-
i Pa - - - - tris.
a De - - - i Pa - tris.
a De - - i Pa - - tris.
a De - - i Pa - - tris.
a De - - i Pa - tris.



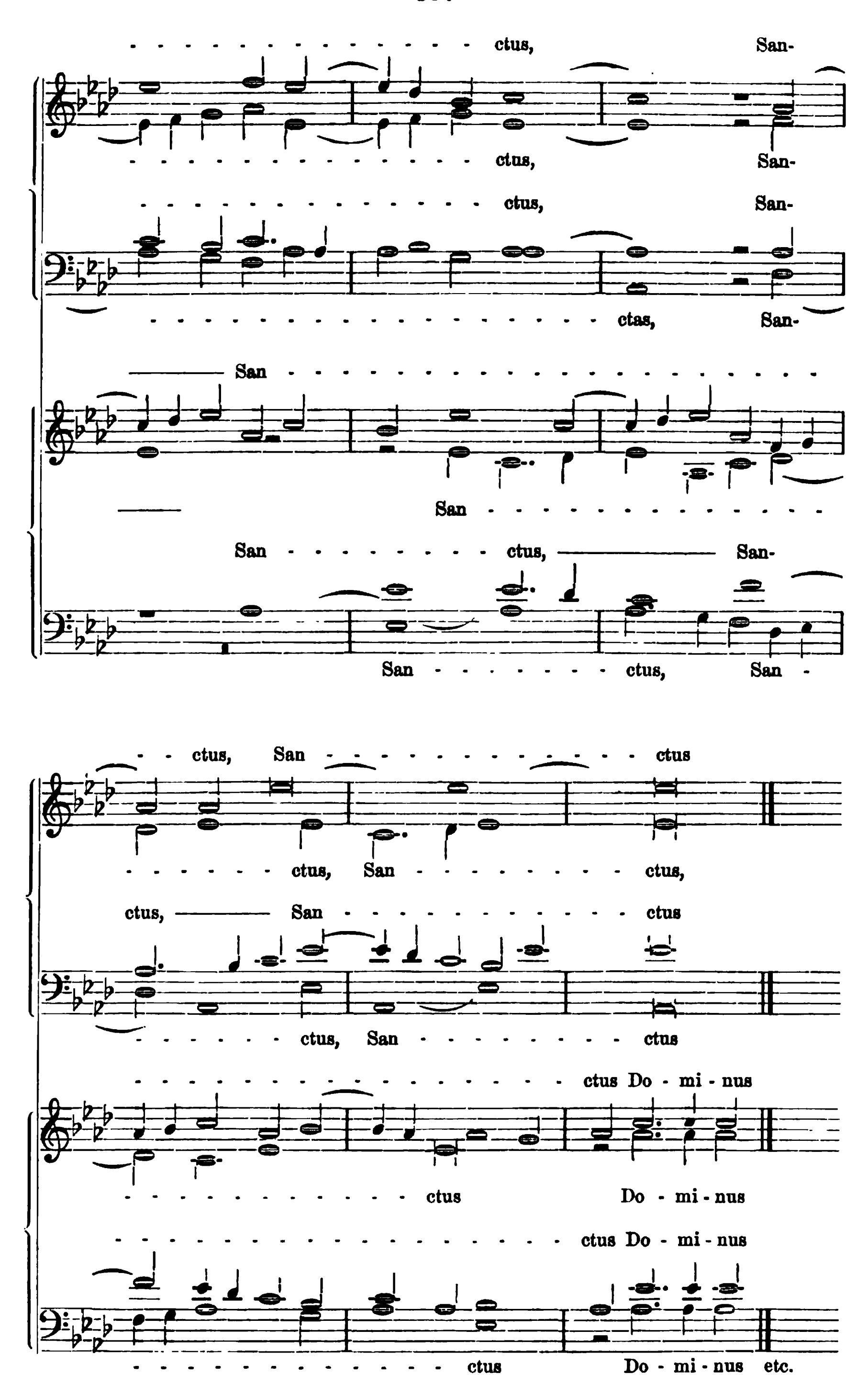
Das Sanctus derselben Messe beginnt mit den Sopran- und Altstimmen des I. Chores, denen sich nach einigen Takten dieselben Stimmgattungen des II. Chores kanonisch imitierend anschliessen, bis dann in derselben Weise die Männerstimmen der beiden Chöre hinzutreten.

Die Frage: Warum der Komponist gerade das Sanctus in dieser Weise beginnt, mag wohl im Schlusssatze der vorangehenden feierlichen Präfation ihre Beantwortung finden: Et ideo cum Angelis et Archangelis, cum Thronis et Dominationibus, cumque omni militia coelestis exercitus, hymnum gloriae tuae canimus, sine fine dicentes: Sanctus.





ctus, San
ctus, San
San ctus, San
ctus, San-
ctus, San ctus, San-
San ctus, San
San ctus, San
ctus, San ctus,
ctus, San ctus,


ctus, San-
ctus, San-
ctus, San-
ctas, San-
San
San
San ctus, San-
San ctus, San
ctus, San ctus
ctus, San ctus,
ctus, San ctus
ctus, San ctus
ctus Do - mi - nus
ctus Do - mi - nus
ctus Do - mi - nus
ctus Do - mi - nus etc.

In derselben Weise, wie die achtstimmige Komposition, wird auch die zehn- und zwölfstimmige behandelt. Der zehnstimmige Satz besteht gewöhnlich aus zwei fünfstimmigen, der zwölfstimmige aus zwei sechsstimmigen oder aus drei vierstimmigen Chören. Die letztere Art, welche im Zusammenwirken dreier Chöre besteht, wurde auch vom grossen Pränestiner beliebt, der hier wie in allen Formen der vokalen Komposition der unerreichte Meister ist.

Diese grossartigen Chöre sind zu finden in der Gesammtausgabe der Werke PALESTRINA's, und zwar im VII. Bande, pg. 130 ein Stabat mater; im Anhange des XXVI. Bandes, pg. 139 fünf Motetten und ein Salve regina*); endlich im XXX. Bande (z. Z. noch nicht ediert) ein Gloriosa Domina.

Es ist noch zu erwähnen, dass auch sechzehn-, vierundzwanzig-, ja sogar achtundvierzigstimmige Kompositionen existieren. Selbstverständlich konnten bei dieser grossen Anhäufung von Stimmen die Regeln des reinen Satzes nicht mit Strenge aufrecht gehalten werden.

---

*) Diese 6 Kompositionen sind nur im I. und II. Chor Original; der III. Chor ist leider verloren gegangen; so wie er in der Gesammtausgabe sich vorfindet, ist er ein Ergänzungsversuch des Verfassers dieses Buches. Über die bei Abfassung desselben leitenden Grundsätze gibt ein Artikel des „kirchenmusikalischen Jahrbuches“ von Dr. F. X. HABERL, 1889, Aufschluss.

Verschiedene Arten des polyphonen Kirchengesanges.

1. Falsibordoni.

Eine eigentümliche Art der Komposition bildet die auf die kirchliche Psalmodie gegründete Mehrstimmigkeit. Die Kirche hat nämlich für den liturgischen Psalmengesang feststehende Gesangsweisen in den ersten acht Oktavengattungen. Wie die Psalmverse, so sind auch diese Gesangsweisen in zwei Absätze geteilt; jeder dieser Absätze wird auf der Dominante rezitierend gesungen und auf den letzten Textsilben mit einer melodischen Verzierung geschlossen, und zwar ist diese melodische Wendung des ersten Absatzes, Mediante oder Mediatio genannt, so beschaffen, dass die Fortsetzung des Gesanges, d. i. der zweite Absatz erwartet wird; die Schlussmelodie des zweiten Absatzes aber, das Finale hat die Eigenschaft eines choralen Ganzschlusses. Der erste Vers des Psalmes wird durch eine kurze Anfangsmelodie (Initium) ausgezeichnet, welche vom Schlusstone der dem Psalme vorangehenden Antiphon zur Dominante überleitet.*) Beispiel:
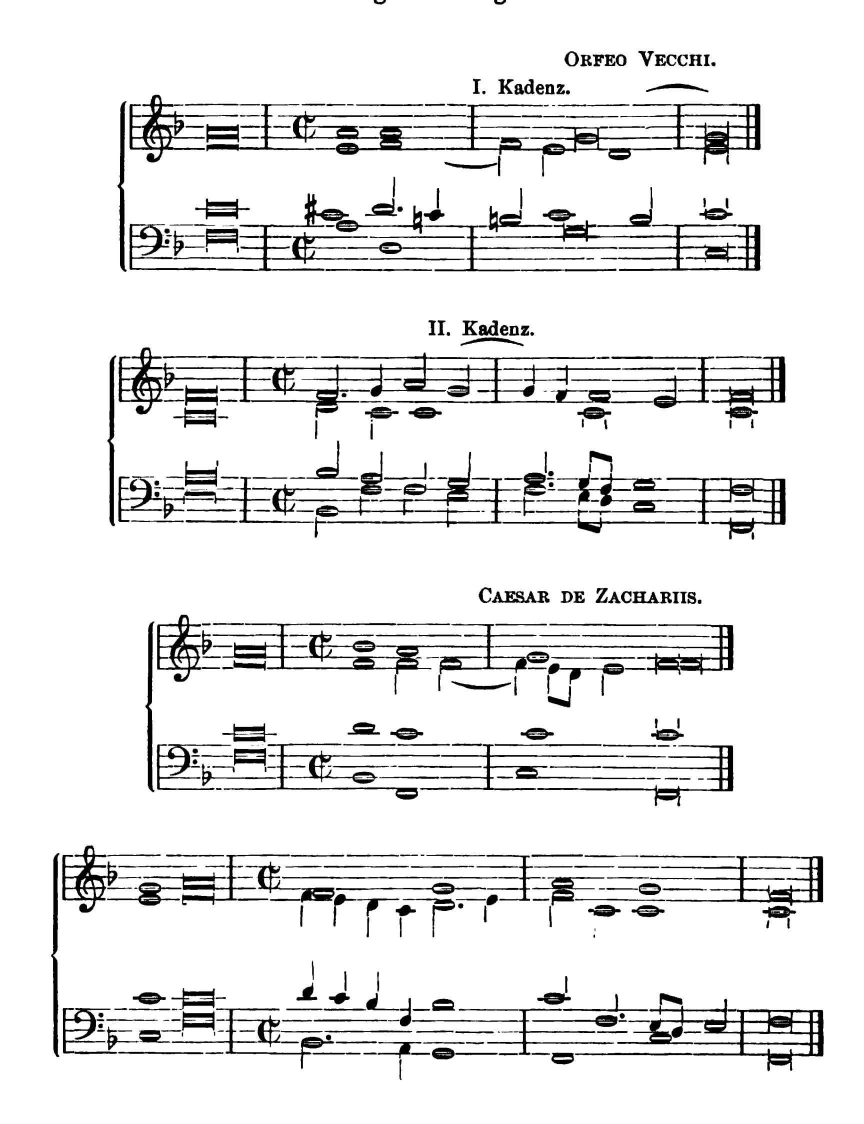


Initium. Dominante. Mediante. Dominante. Finale.
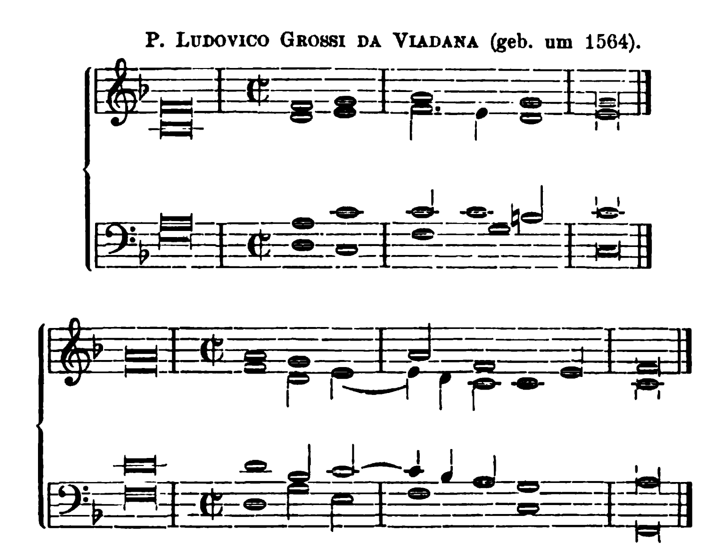
Sollen nun mit Psalmversen in dieser Gesangsform andere Verse mehrstimmig im Wechsel vorgetragen werden, so müssen diese mit jenen in tonale Übereinstimmung gebracht werden, oder sie müssen wenigstens so beschaffen sein, dass der gegenseitige Anschluss der Verse in nichts gehindert

*) Ausführlicheres über die Psalmodie findet sich im Magister choralis von Dr. F. X. Haberl, 9. Aufl., pg, 117 u. f. (Regensburg, Pustet) und in der Choralschule von P. A. Kienle (Freiburg, Herder).

werde. Daher sind die Eigenschaften der Psalmodie auch für die mehrstimmige Bearbeitung massgebend: der Psalmvers wird auf einem Dreiklange rezitierend gesungen; jeder Absatz schliesst mit einer mehr oder minder reich ausgeführten Kadenz; die erste Kadenz wird am besten so eingerichtet, dass eine Fortsetzung des Gesanges erwartet wird; die zweite Kadenz schliesst den Vers in einer Harmonie, welche voll befriedigt, also vorzugsweise im Ganz- oder Plagialschluss (S. 135 und 136), und welche zugleich geeignet ist, den nächsten choralen Vers auf seiner Dominante folgen zu lassen. Folgende Beispiele über den oben mitgeteilten sechsten Psalmton mögen zum besseren Verständnisse des Gesagten beitragen:



P. LUDOVICO GROSSI DA VIADANA (geb. um 1564).



Ein so gestalteter Satz wird Falsobordone*) (falsche Stütze) genannt. Diese Bezeichnung wird auch auf alle jene Gesänge übertragen, welche auf einem Akkord in frei rezitierender Weise vorgetragen und mit passenden Kadenzen geschlossen werden.

Die gegebenen Beispiele halten, so lange rezitiert wird, in einer Stimme die Dominante fest. Doch wurde selbst von den besten Komponisten dieser Satzart besonders im ersten Absatz die Dominante oft ausser Acht gelassen und dafür die Harmonie des Schlusstones der zweiten Choralkadenz als passender Anschluss gewählt. Denn von den 22 verschiedenen Finalen der Psalmtöne schliessen nur vier in der Dominante und sechs in der Tonika.

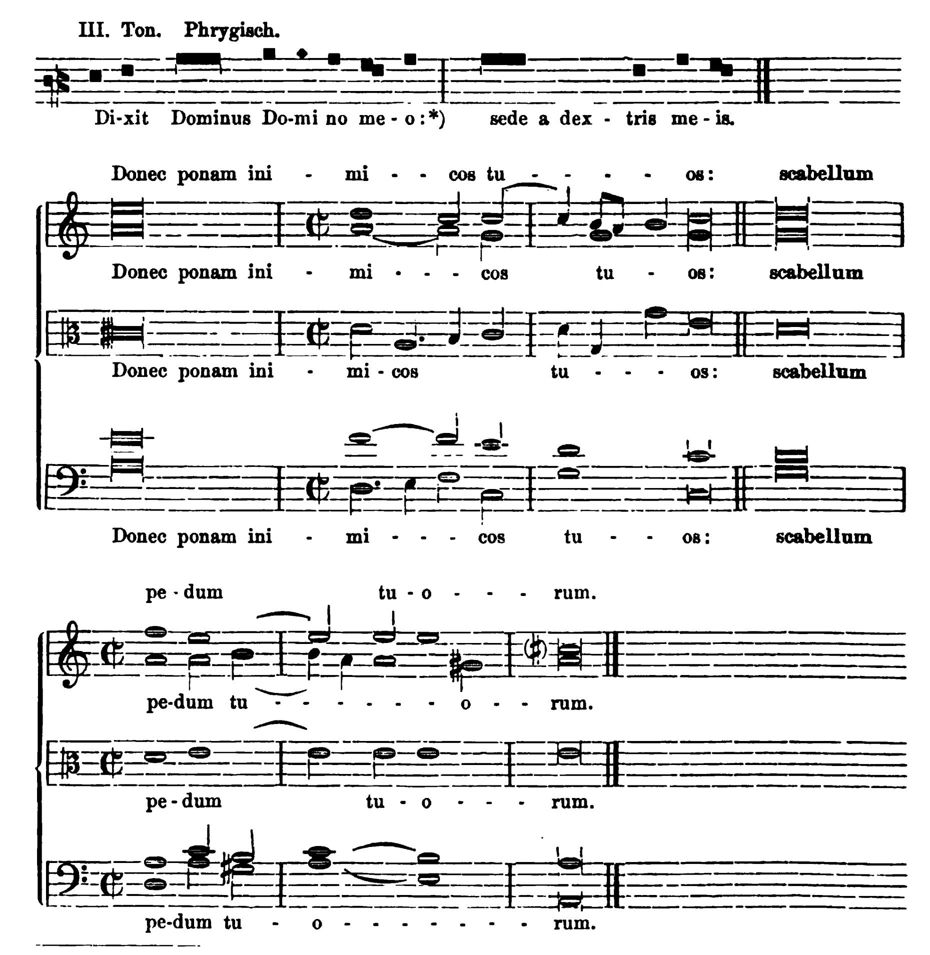
Die Psalmelodieen mit ihren Initien, Medianten und Finalen nebst dem zur Psalmodie gehörenden tonus peregrinus sind im Vesperale Romanum und in den Chorallehrbüchern nachzusehen.

Bezüglich der Textunterlage ist festzuhalten, dass der Eintritt der Kadenzbildung mit dem Taktmasse auf ein und derselben Silbe in allen Stimmen zu gleicher Zeit stattfinde. Die Frage, auf welcher Silbe dieser Eintritt geschehen soll, lässt sich nicht für alle Fälle genau bestimmen. Während für die einfachsten Kadenzen die vorletzte Silbe des Absatzes genügen kann, sind für reicher ausgestattete Kadenzen gewöhnlich die letzten 4—6 Silben zu verteilen und zwar nach geschehenem Eintritte und möglichster Beobachtung der pg. 139 u. f. dargelegten Grundsätze.

---

*) Über das Geschichtliche dieser Bezeichnung und über die Entwickelung dieser Satzart siehe AMBROS, Gesch. d. M. II. Bd., 2. Buch; ferner Musica sacra, redigiert von Dr. F. X. HABERL, 1890, No. 2—4.
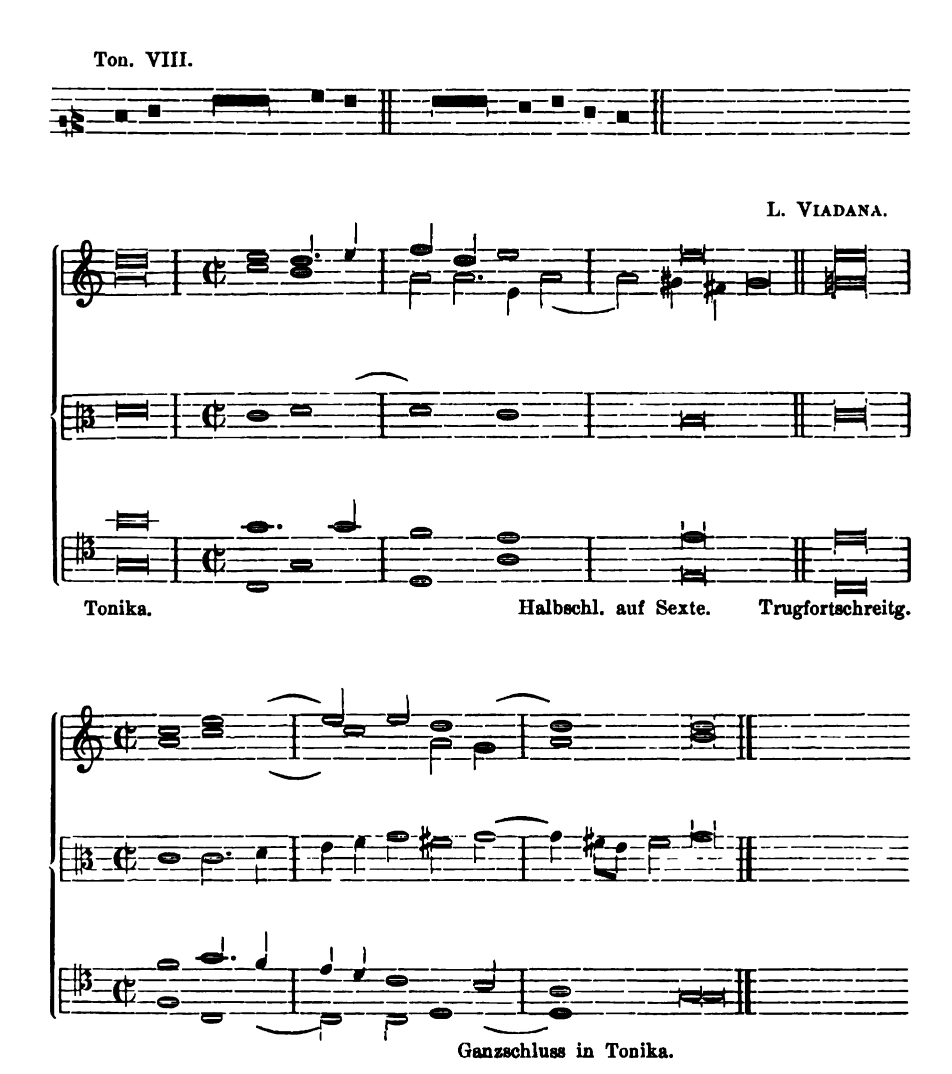
Die Falsibordoni müssen ihrer Bestimmung gemäss der Charakteristik der Tonart Rechnung tragen und können, da nur die Bildung ihrer Kadenzen melodische Bewegung der Stimmen zulässt, nur selten und mehr zufällig von der Imitation Gebrauch machen. Trotz dieser Beschränkungen können sie rhythmisch und harmonisch reich belebt und zu erhebenden Tonsätzen gestaltet werden. Unübertroffen sind in dieser Hinsicht die Falsibordoni des Franziskaners Pat. LUDOVICO GROSSI DA VIADANA*); seine fünfstimmigen Sätze dieser Art sind mit Recht lehrreiche Muster, weswegen einige derselben mit Text und kurzen Erläuterungen versehen hier Platz finden sollen.
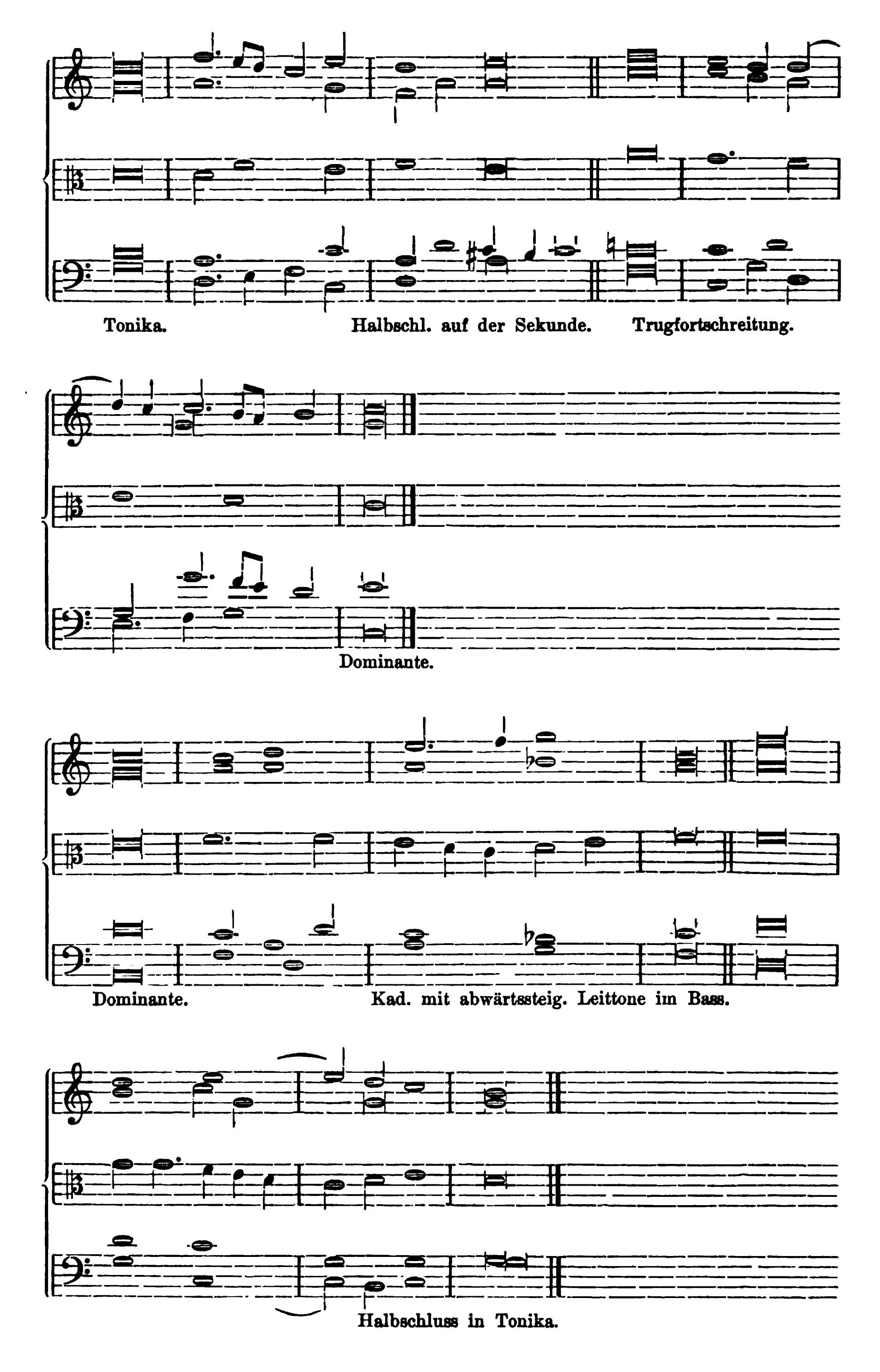


*) Eine interessante bio-bibliographische Studie dieses Meisters veröffentlichte Dr. F. X. HABERL im kirchenmusikalischen Jahrbuch 1890, p. 44. Zugleich edierte er 64 vierstimmige Falsibordoni desselben in den Beilagen 1—3 zur Musica sacra 1890. Fünfstimmige Falsibordoni VIADANA's befinden sich in reicher Auswahl in PROSKE's Musica divina, tom. III.

Dieser Falsobordone beginnt mit dem Dreiklange auf a, dem Schlusstone der Choralmelodie, moduliert sodann in die Dominante c des III. Tones und schliesst in derselben den ersten Absatz. Der zweite Absatz setzt den Gesang auf g fort und moduliert in die Harmonie der choralen Schlusskadenz, deren Schlusstöne der II. Tenor singt.

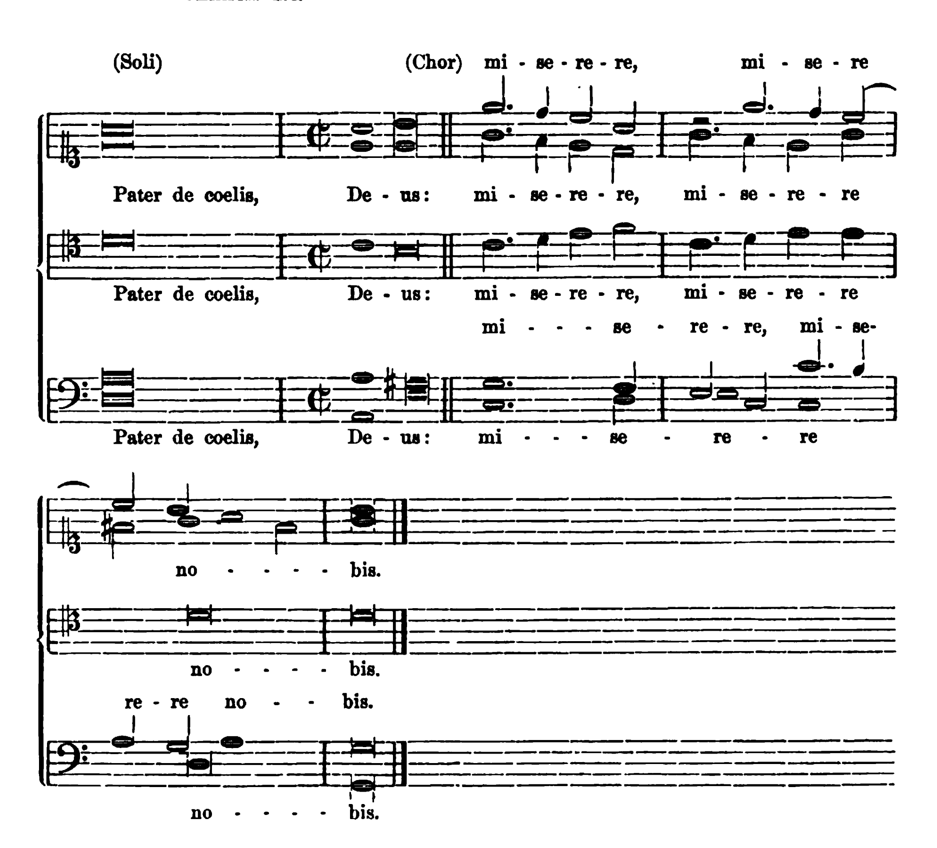
Folgende Falsibordoni im VIII. Tone sind sehr verschieden von einander; da jedoch der erste Absatz auf Tonika oder Dominante rezitiert und der zweite Absatz in diesen die Tonart stützenden Intervallen schliesst, so bleiben sie mit der Choralmelodie in einheitlicher Wechselwirkung.




Tonika.
Halbschl. auf der Sekunde.
Trugfortschreitung.
Dominante.
Dominante.
Kad. mit abwärtssteig. Leittone im Bass.
Halbschluss in Tonika.

Der Raum gestattet nicht, für jeden der acht Psalmtöne Beispiele anzuführen; es genüge daher der Hinweis auf die oben (S. 362) citierten Ausgaben. Es sei noch bemerkt, dass die Rücksichtnahme auf Ausführung und Klangwirkung oft Versetzungen sowohl der choralen als der mehrstimmigen Psalmtöne in höhere oder tiefere Lagen erfordert. Es empfiehlt sich für den I. und VI. Ton die Transposition in die höhere Sekunde oder Terz, für den V. und VII. Ton aber umgekehrt in die tiefere Sekunde oder Terz. Die Falsibordoni des zu tief liegenden II. Tones sind gewöhnlich schon in die Oberquart versetzt; jenen der lydischen Tonart (V und VI) ist häufig das die Quarte regelnde ♭ vorgesetzt.

Zu den Wechselgesängen, welche vorherrschend wie Falsibordoni eingerichtet werden, gehören auch die Litaneien. Sie sind ausschliesslich Bittgebet in kurzen Anrufungen durch einen Vorsänger oder einen stellvertretenden Chor, dem ein das betende Volk repräsentierender Chor antwortet. Wegen der Kürze des Textes tritt an die Stelle der Rezitation häufig sofort das Taktmass. Diese kurzen Tonsätze wiederholen sich mehr oder weniger oft; sie sind gewöhnlich sehr einfach abgefasst; doch können sie auch reicher ausgestattet werden. Muster dieser Kompositionsart finden sich in der Musica divina, Annus II, tomus I, darunter auch die herrliche Litanei von Rinaldo de Mell, welcher die folgende Anrufung mit ihrer Antwort entnommen ist.



Diese beiden Sätze wirken bei richtigem Vortrage ergreifend, der eine durch seine Einfachheit, der andere durch die sehr gedrängte Form der Imitation, indem das Imitationsthema des Sopran vom Alt zuerst in Sexten begleitet, dann in nächste Engführung zum Alte tritt, während der I. Tenor dasselbe Thema in Gegenbewegung, der II. Tenor den Anfang des Themas verlängert und dann dasselbe in Engführung zum Soprane bringt, während der Bass das Thema in Gegenbewegung und Verlängerung festhält.

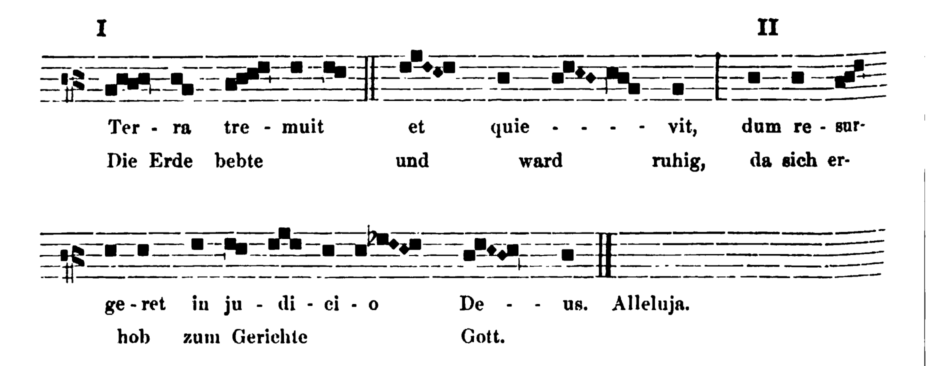
2. Motett.

Jene Form der Chorkomposition, welche Texte aus der hl. Schrift, den Kultusbüchern der Kirche, überhaupt geistliche Texte behandelt, heisst Motett. In demselben können alle Arten des Kontrapunktes Verwendung finden. Der Inhalt des Textes und der Zweck, dem das Motett zu dienen hat, sind bestimmend für den Charakter der Komposition und für die Auswahl der Mittel dazu.
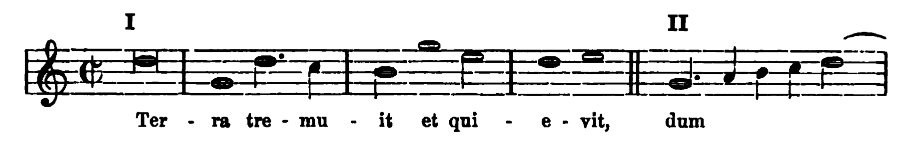
Der Inhalt des Textes ist bald einfache betrachtende Erzählung, bald Gebet; bald sind es Affekte des Schmerzes, der Reue, der Bitte und Fürbitte, des kindlichen Vertrauens, des festen Glaubens u. s. w., welche im Motette ihren künstlerischen Ausdruck erhalten.
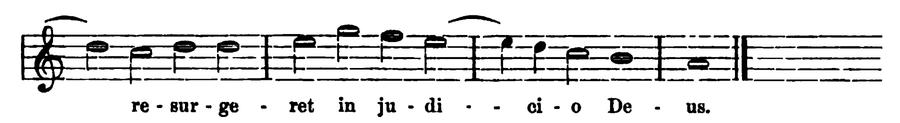
Die Erregung der Affekte bis zur Leidenschaftlichkeit ist von der Kirchenmusik überhaupts, also auch von der Motettenkomposition ausgeschlossen. In dieser Beziehung ist die Natürlichkeit der Grundlagen für die Komposition, wie sie in diesem Buche zur Darstellung gelangten, an sich schon geeignet, die richtigen Grenzen einzuhalten.

Die Auffassung der Texte kann eine mehr allgemeine sein, welche den Charakter der Festfeier oder der Festzeit berücksichtigt; sie kann aber auch einzelne Sätze oder Worte besonders hervorheben durch eine gewisse den Inhalt bezeichnende Führung der Stimmen, wie wir sie auch in der gehobenen Rede, im natürlichen Sprachgesange gebrauchen. So z. B. lautet das Offertorium für den Ostersonntag im Chorale wie folgt:



PALESTRINA komponierte denselben Text fünfstimmig (Bd. IX) nach folgenden Motiven:





I. Während der Choral bei tremuit die Stimme hebt und bei quievit dieselbe zur Ruhe zurückkehren lässt, — die natürliche Sprachmelodie, — gibt sich bei PALESTRINA der Ausdruck hoher Festfreude kund ohne Berücksichtigung des Wortinhaltes.

II. Hier steigt die Melodie mit höchster Betonung des in judicio sowohl im Chorale als bei PALESTRINA.

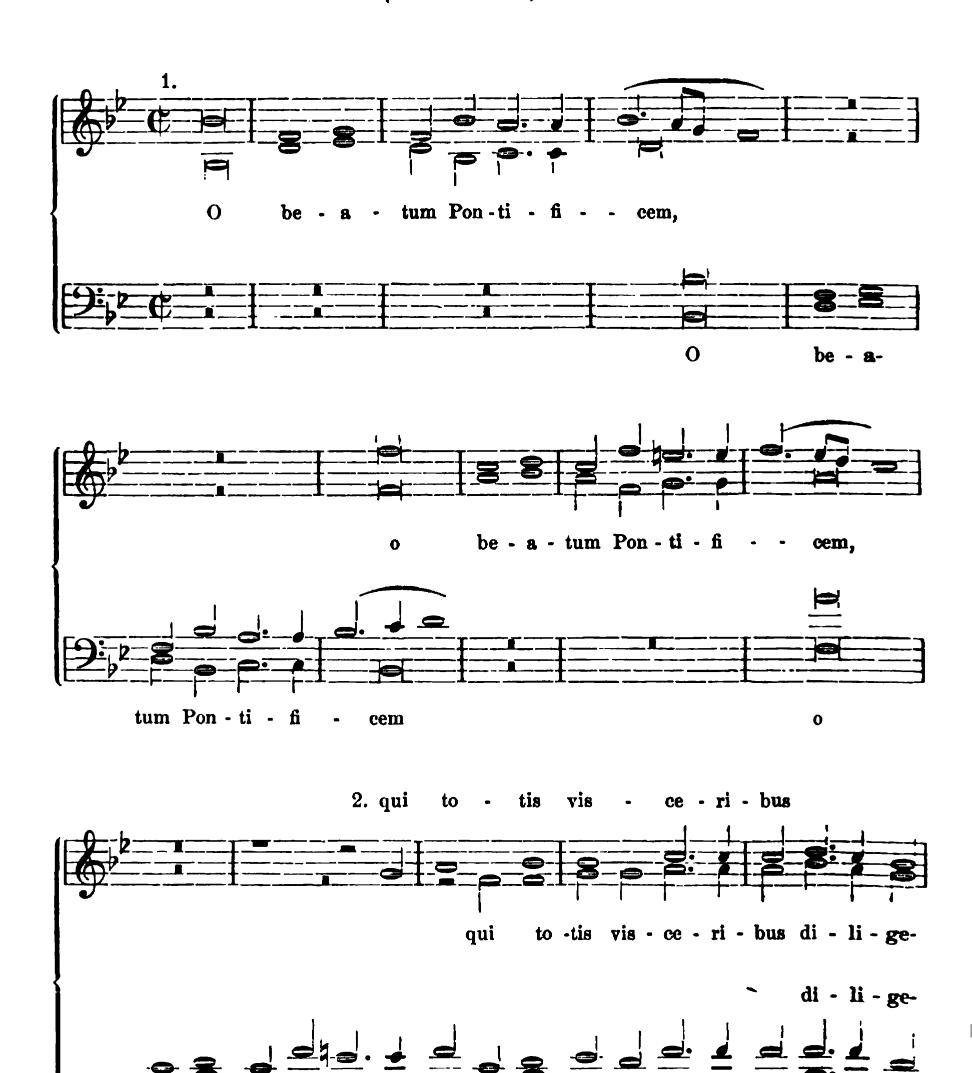
Die aufsteigende Bewegung der Stimmen über dum resurgeret ist noch nicht Tonmalerei, sondern der natürliche Ausdruck des Textes in der Rede. Doch sind Stellen, welche wenigstens durch die Bewegung der Stimmen deutlich an äussere Vorgänge erinnern, nicht selten. So z. B. lässt PALESTRINA in seinem 5 stimm. Offertorium auf das Fest der Himmelfahrt des Herrn bei der Stelle: in voce tubae den Gang der Naturtöne der Tuben singen; nun soll die Musik als Kunst der Innerlichkeit nur dem Ausdrucke derselben dienen. Allein die mit Sang und Klang erfüllte Aussenwelt beeinflusst die Phantasie oft in einer Weise, dass sie wesentlichen Anteil am Ausdrucke des innerlich Empfundenen nimmt. Auch in dieser Hinsicht muss es, wie in der Komposition überhaupts, der Feinfühligkeit des Komponisten überlassen bleiben, die richtige Gränze nicht zu überschreiten.
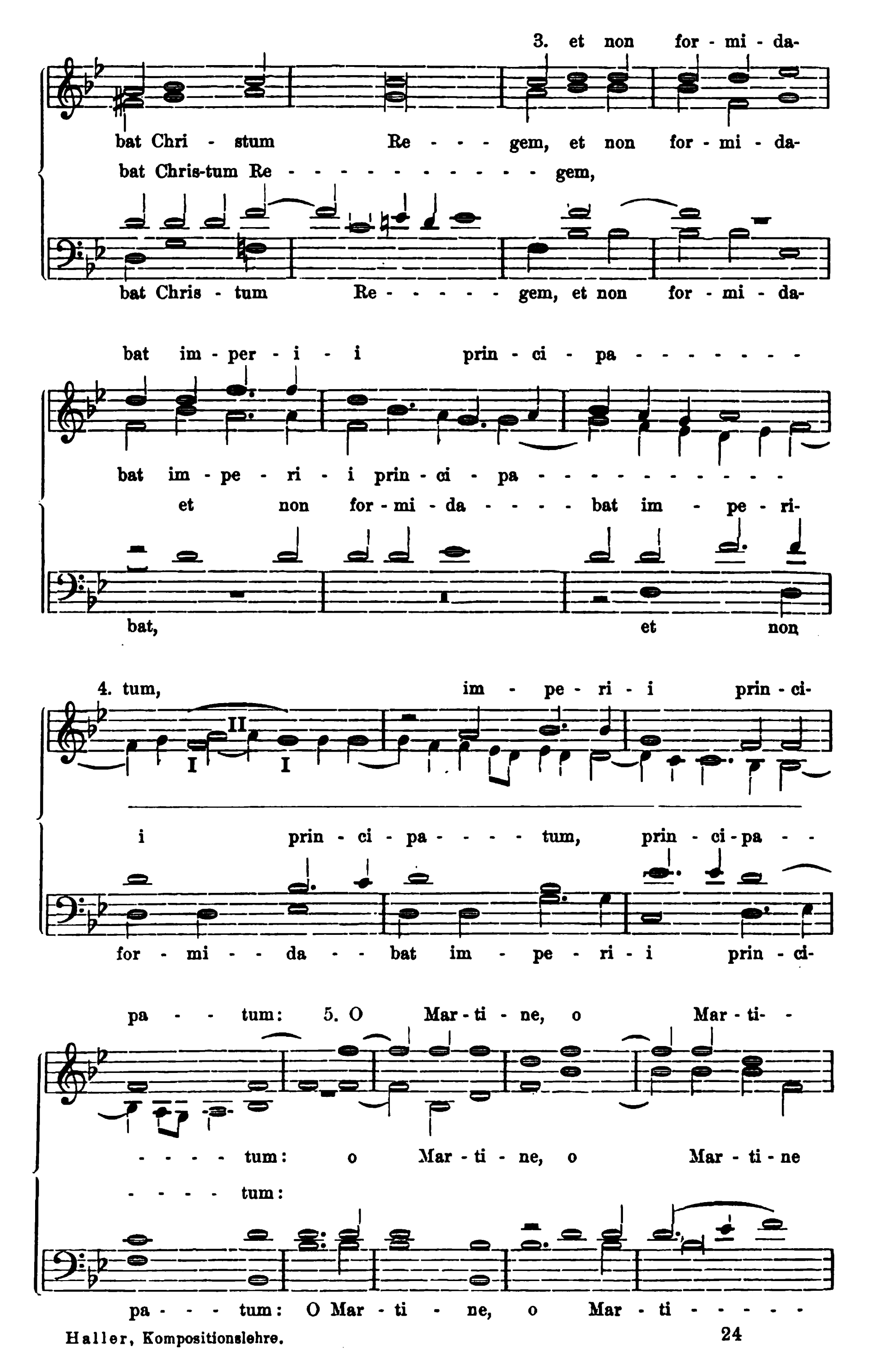
Das Motett dient entweder der liturgischen Feier als Offertorium, Antiphon u. s. w. oder der geistlichen Erbauung im Allgemeinen. In erster Hinsicht ist der Charakter der Festfeier, der Festzeit und wohl auch die Zeitdauer zu berücksichtigen, welche dem Vortrage der Komposition gewährt ist. In der andern Beziehung aber ist Auffassung und Ausdehnung der Komposition in das Belieben des Komponierenden zu setzen.

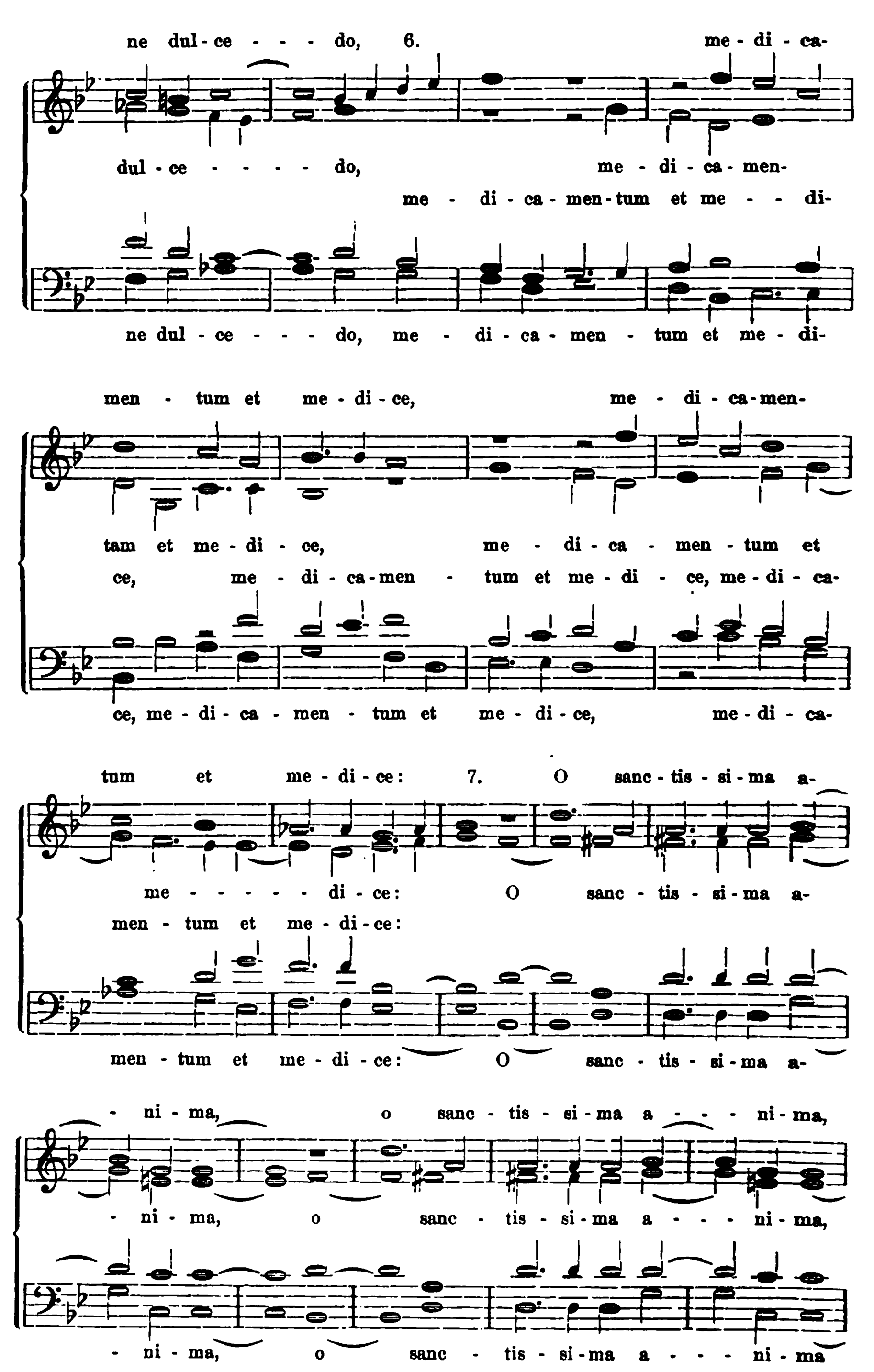
Es bedarf kaum der Erwähnung, dass die Gliederung jeder Vokalkomposition mit jener des Textes immer in Einklang zu bringen ist; dass in der Komposition nicht getrennt werden darf, was textlich zusammen-

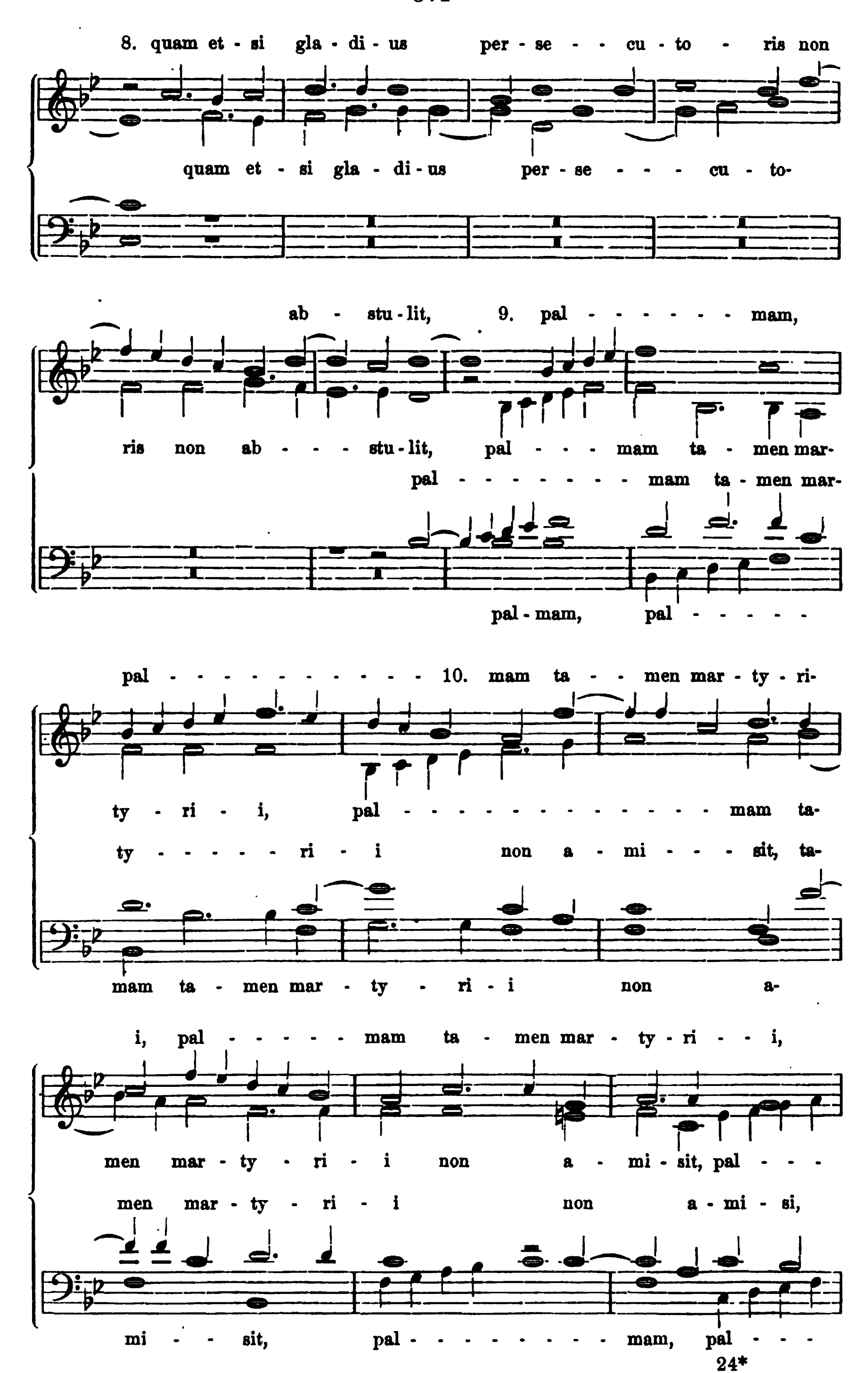
gehört; dass ferner die Möglichkeit eines guten Vortrages gegeben werde durch Rücksichtsnahme auf Atmung, Pausen, Stimmenumfang u. s. w.

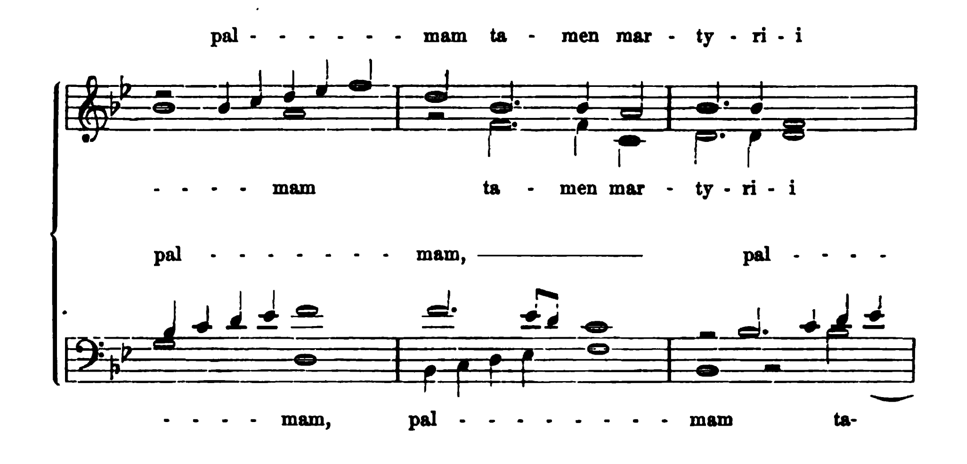
Ein klares, leicht sangbares und wirkungsvolles Beispiel, welches auch bezüglich der Behandlung längerer Textsätze, hinsichtlich des Wechsels verschiedener Gattungen des einfachen Kontrapunktes, der Imitation und der Zwei-, Drei- und Vierstimmigkeit als Muster dienen kann, ist folgendes Motett von LUCA MARENZIO (Mus. div. II):

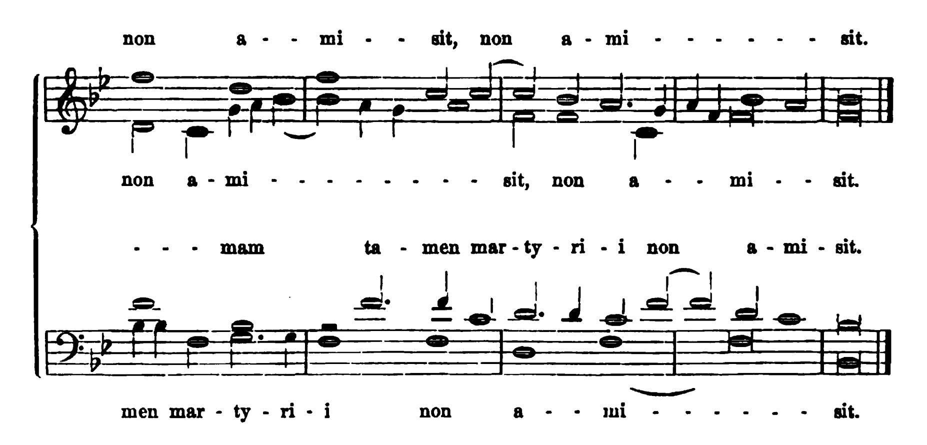



3. et non for - mi - da-
bat Chri - stum Re - - - gem, et non for - mi - da-
bat Chris-tum Re - - - - - - - - - - - - gem,
bat Chris - tum Re - - - - - - gem, et non for - mi - da-
bat im - per - i - i prin - ci - pa - - - - - - -
bat im - pe - ri - i prin - ci - pa - - - - - - - - - - -
et non for - mi - da - - - - bat im - pe - ri-
bat, et non
4. tum, im - pe - ri - i prin - ci-
II
I I
i prin - ci - pa - - - - tum, prin - ci - pa - -
for - mi - - da - - bat im - pe - ri - i prin - ci-
pa - - - tum: 5. O Mar - ti - ne, o Mar - ti- -
- - - - tum: o Mar - ti - ne, o Mar - ti - ne
- - - - tum:
pa - - - tum: O Mar - ti - ne, o Mar - ti - - - - -


ne dul - ce - - - do, 6. me - di - ca-
dul - ce - - - - - do, me - di - ca - men-
me - di - ca - men - tum et me - - di-
ne dul - ce - - - do, me - di - ca - men - tum et me - di-
men - tum et me - di - ce, me - di - ca - men-
tam et me - di - ce, me - di - ca - men - tum et
ce, me - di - ca - men - tum et me - di - ce, me - di - ca-
ce, me - di - ca - men - tum et me - di - ce, me - di - ca-
tum et me - di - ce: 7. O sanc - tis - si - ma a-
me - - - - - di - ce: O sanc - tis - si - ma a-
men - tum et me - di - ce:
men - tum et me - di - ce: O sanc - tis - si - ma a-
- ni - ma, o sanc - tis - si - ma a - - - ni - ma,
- ni - ma, o sanc - tis - si - ma a - - - ni - ma,
- ni - ma, o sanc - tis - si - ma a - - - ni - ma


8. quam et - si gla - di - us per - se - - - cu - to - ris non
quam et - si gla - di - us per - se - - - - cu - to-
ab - stu - lit, 9. pal - - - - - - - - mam,
ris non ab - - - - stu - lit, pal - - - - mam ta - men mar-
pal - - - - - - - - mam ta - men mar-
pal - mam, pal - - - - -
pal - - - - - - - - - - - - 10. mam ta - - men mar - ty - ri-
ty - ri - - i, pal - - - - - - - - - - - - - - - mam ta-
ty - - - - - - ri - - i non a - mi - - - - sit, ta-
mam ta - men mar - ty - ri - i non a-
i, pal - - - - - - mam ta - men mar - ty - ri - - - i,
men mar - ty - ri - - i non a - mi - sit, pal - - -
men mar - ty - ri - - i non a - mi - si,
mi - - - sit, pal - - - - - - - - - - mam, pal - - -
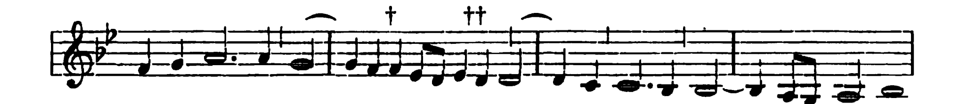




1. O beatum Pontificem, Ausruf der Bewunderung, zweistimmig, Note gegen Note; die zwei tiefern Stimmen wiederholen den Satz der zwei höhern. Der Ausruf wird in gesteigerter Weise wiederholt.

2. qui totis visceribus diligebat Christum regem, vierstimmig, Note gegen Note im Rhythmus der Textworte.

3. et non formidabat imperii principatum, einfacher Imitationssatz; das Thema im Cantus wird von den andern Stimmen begleitet, dann vom Tenor, zwei Takte darnach vom Basse übernommen; der Alt setzt einen Kontrapunkt in freier Bewegung dazu.

4. Hier zerlegt die Altstimme die auf den guten Taktteil treffende halbe Note 5mal nacheinander in zwei Viertel in der auf Seite 59, No. 3 beschriebenen Weise, nämlich:



Bei † wird die hieher treffende halbe Note durch ein Viertel und zwei Achtel verziert, wodurch allerdings eine scheinbare Quintenfortschreitung mit dem Sopran entsteht, dafür aber der rhythmischen Bewegung grössere Manigfaltigkeit zuteil wird. Die folgende Auflösung †† ist eine nur scheinbare, da eine gebundene Dissonanz nicht vorhanden ist. Die notwendigen Atmungen können nur vor jeder die Synkope vorbereitenden und deshalb etwas zu betonenden halben Note geschehen, also an den mit senkrechten Strichlein bezeichneten Stellen. Die letzten zwei Takte bereiten auf das hochfeierliche: O Martine vor; sie haben deshalb zu ritardieren, weswegen die bezeichneten Atmungen nicht leicht zu umgehen sind. Dagegen ist in der Altstimme unter No. 10: tamen martyrii, in welcher die Teilung der angebundenen Note wieder erscheint, nicht gut zu atmen, weil (gegen die pg. 140 gegebene Regel) auf die beiden auf gleicher Stufe stehenden Noten eigene Textsilben treffen und die zweite auch nicht eine Synkope vorbereitet, also auch der Grund der Betonung wegfällt.

5. O Martine (dulcedo), eine hochpathetische Anrufung, die höheren Stimmen folgen in engster Engführung den tieferen.

6. medicamentum et medice, enggeführter Imitationssatz.

7. O sanctissima anima, eine ergreifende, in einfachster Weise Note gegen Note verfasste Stelle mit dem Ausdrucke innigst bittender Anrufung; diesem Zwecke dient in höchst wirksamer Weise auch der Umstand, dass die Quinte f des Altes durch chromatische Steigerung zum aufsteigenden Leitton einer neuen Harmonie wird. Die Anrufung wird wiederholt mit Trugfortschreitung. (S. 137, a.)

8. quam etsi gladius persecutoris non abstulit, zweistimmiger Imitationssatz in engster Führung; er bietet einerseits angenehme Abwechslung in Hinsicht auf die vorausgehende Vollstimmigkeit, andererseits bereitet er das wirksame Eintreten und die vierstimmige Fortführung des Schlusssatzes vor.

9. palmam tamen martyrii und 10 non amisit, lebhaft bewegte Imitationssätze.

3. Hymnus.

Der Hymnus ist ein Lob-, Dank- oder Bittgesang in gebundener Sprache und in Strophen abgeteilt. Der Hymnus S. Ambrosii et Augustini:

„Te Deum laudamus" besteht aus freien Sätzen. Wie die Psalmverse, so werden auch die Strophen des Hymnus von zwei Chören abwechslungsweise vorgetragen; und wie im Psalmgesange, so kann auch im Hymnengesange ein Chor die ihn treffenden Strophen in polyphoner Weise singen. Dabei ist das erste Erfordernis, die polyphone Komposition im Charakter der choralen Strophenmelodie zu halten, damit der gegenseitige Anschluss leicht erfolgen kann. Die chorale Melodie wird auch im Hymnus gerne als Cantus firmus gebraucht. Als Beispiel dafür genüge die Strophe des Hymnus „Ave maris stella" von PALESTRINA, oben pg. 174.

Es werden aber auch bei andern Gelegenheiten oft Hymnen gesungen, z. B. bei Prozessionen, Repositionen u. s. w. Für solche Gelegenheiten können die Strophen auch ohne Rücksicht auf die Choralmelodie komponiert werden.

Ein Beispiel eines Hymnus nach der I. Gattung des einfachen Kontrapunktes siehe Seite 147: Pange lingua.

4. Messe.

Die musikalische Komposition jener Texte, welche bei der Feier des hl. Messopfers im Laufe des Kirchenjahres unverändert dieselben bleiben, wird als Messe, Missa bezeichnet. Diese feststehenden Texte sind folgende:

1. Kyrie eleison, Christe eleison, Kyrie eleison, — je 3mal zu sprechen, — Bittgebet zu dem dreieinigen Gott um Erbarmen.

2. Gloria in excelsis Deo . . . ., vom Priester zu intonieren, vom Chore fortzusetzen, ist der englische Lobgesang, Lob, Bitte, Anbetung, Dank aussprechend.

3. Credo in unum Deum . . . ., wird ebenfalls vom Priester angestimmt, und vom Chore fortgesetzt, ist das Glaubensbekenntnis, (das Symbolum Constantinopolitanum).

4. Sanctus, sanctus, sanctus Dominus deus Sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria tua. Osanna in excelsis — ist der Abschluss, der vom Priester gesungenen Präfation. „Hatte in der alten Kirche der Bischof diesen feierlichen Lobpreis gesungen, so schloss er mit dem Sanctus, in das die ganze Versammlung einstimmte, ein herrliches Bild heiliger Eintracht und Freude in Gott."*) „Das Sanctus ist der Ausdruck der Verherrlichung, wie sie durch das Opfer und im Opfer Gott dargebracht wird im Himmel und auf Erden."**)

5. Benedictus, qui venit in nomine Domini. Osanna in excelsis. Fortsetzung des Sanctus, nach der hl. Wandlung zu singen.

---

*) P. A. KIENLE, Choralschule.

**) D. AMBERGER, Pastoraltheologie.

6. Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis, wird dreimal gesungen; das letztemal dona nobis pacem, statt miserere nobis. Bittgebet an das Lamm Gottes um Erbarmen und Frieden.

Als die vornehmsten Muster der polyphonen Messkomposition sind die Meisterwerke der alten Schule, besonders aber der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts allenthalben anerkannt. Was Dr. Jakob*) von den Kompositionen dieser Zeit überhaupt sagt, gilt ganz besonders von der Messkomposition. „Die Kunst, die verschiedenen Stimmen zu einem organischen Ganzen nach den Gesetzen des Kontrapunktes zu vereinigen, war in dieser Zeit den Meistern eine so geläufige geworden, dass die Form nunmehr kein Hindernis mehr bildete, das Höchste in vollendeter Weise zum Ausdruck zu bringen. Eine Messe, eine Motette dieser grossen Meister muss daher für sich ebenso als Kunstwerk ersten Ranges anerkannt werden, wie die berühmten Schöpfungen der übrigen Künste. Alle Anforderungen sind darin befriedigt. Ihre Anlage ist eine durchaus einheitliche; ein Hauptgedanke gibt für alle Teile „Mass und Gerechtigkeit", Leben und Bewegung, Licht und Farbe; die Harmonie, weil aus dem Innern des Werkes selbst hervorquellend, ist immer wahr, eigentümlich, vielseitig. Und diese Werke tragen zudem spezifisch kirchlichen Charakter. Denn ihre Grundlage bleibt auch jetzt trotz der höchsten Mannigfaltigkeit des Ausdruckes der liturgische Gesang, sowohl was Melodieführung als Tonalität betrifft, ihre Unterordnung unter die Liturgie ist auch bei der freiesten individuellen Bewegung die nemliche, wie bisher . . . .". Der Verfasser erwähnt weiters, dass sich die Feinde jedes kirchlichen Kunstwerkes, Ueberkünstelung und Verweltlichung auch an den kirchlichen Gesang herandrängten, das Kunstwerk zu einem Kunststück zu machen. Doch wussten die wahrhaft grossen Meister diese Feinde von sich zu halten.

Diese Messkompositionen bleiben vor Allem in ihren Teilen einer Haupttonart treu. Eine Ausnahme bilden nur jene, welche über Choralmessen das Ordinarium Missae in verschiedenen Tonarten komponiert sind. Ausser der Tonalität ist es das melodisch-thematische Moment, welches die Zusammengehörigkeit aller Theile zu einem einheitlichen Ganzen nie verkennen lässt. Der melodisch-thematische Stoff zu einer Messkomposition wird entweder den liturgischen Gesangbüchern entnommen, so dass der melodische Inhalt einer Antiphon, eines Hymnus, einer Sequenz u. s. w. den Hauptinhalt des ganzen Werkes ausmacht, oder es gibt eine schon fertige Komposition eines Motettes, eines Hymnus u. s. w. die thematischen Motive für die sämtlichen Teile des Messformulars.

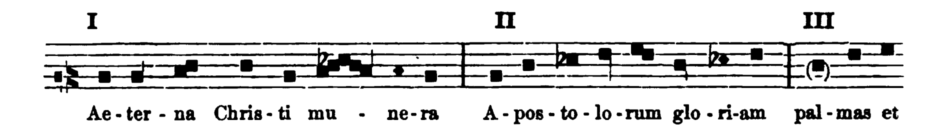
In welcher Weise chorale Melodien für den Mensuralgesang eingerichtet werden können, wurde schon in der Abhandlung über die Melodie durch Beispiele gezeigt. Jene dort (pg. 22) an erster Stelle angebrachte Melodien
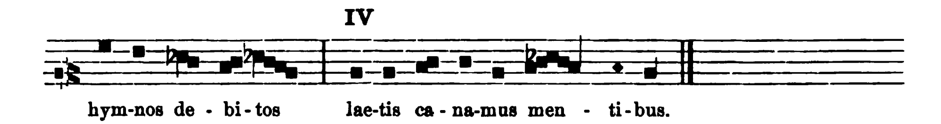
---

†) „Die Kunst im Dienste der Kirche", III. Aufl., S. 403.

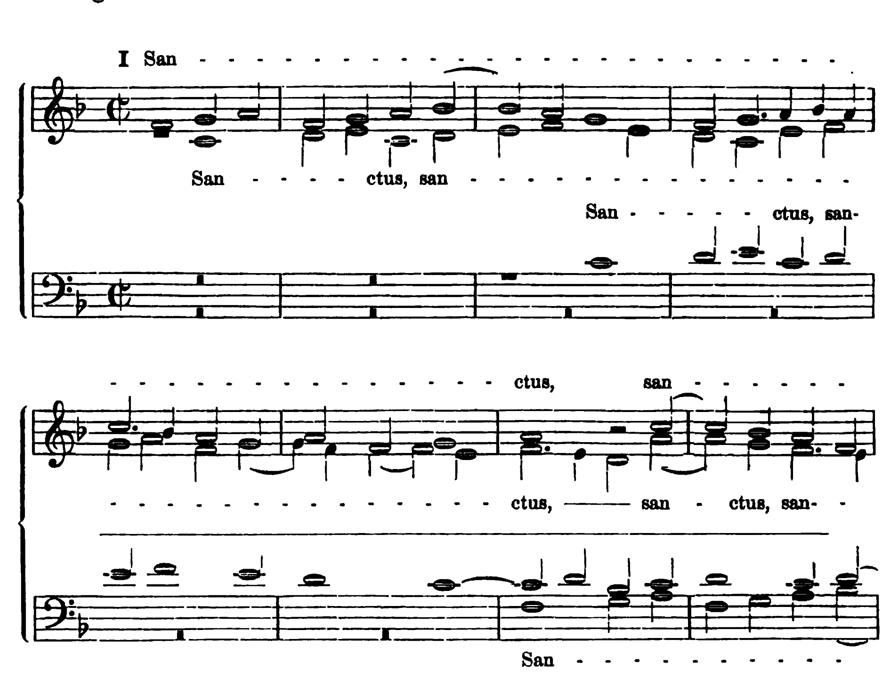
des Hymnus: „Aeterna Christi munera“ genügten dem Genius des grossen Pränestiners, eine in allen Teilen bis in's Kleinste kunstreich geordnete, leicht sangbare, wohlklingende und erhebende Messe zu schaffen. Ihre thematische Behandlung ist ungemein klar und zu einer kurzen und lehrreichen Untersuchung vorzüglich geeignet. Es genügt, folgende zwei Teile dieser Messe mit erläuternden Bemerkungen zu versehen, um dadurch zum Analysieren der übrigen Teile und anderer ähnlicher Messen anzuleiten.
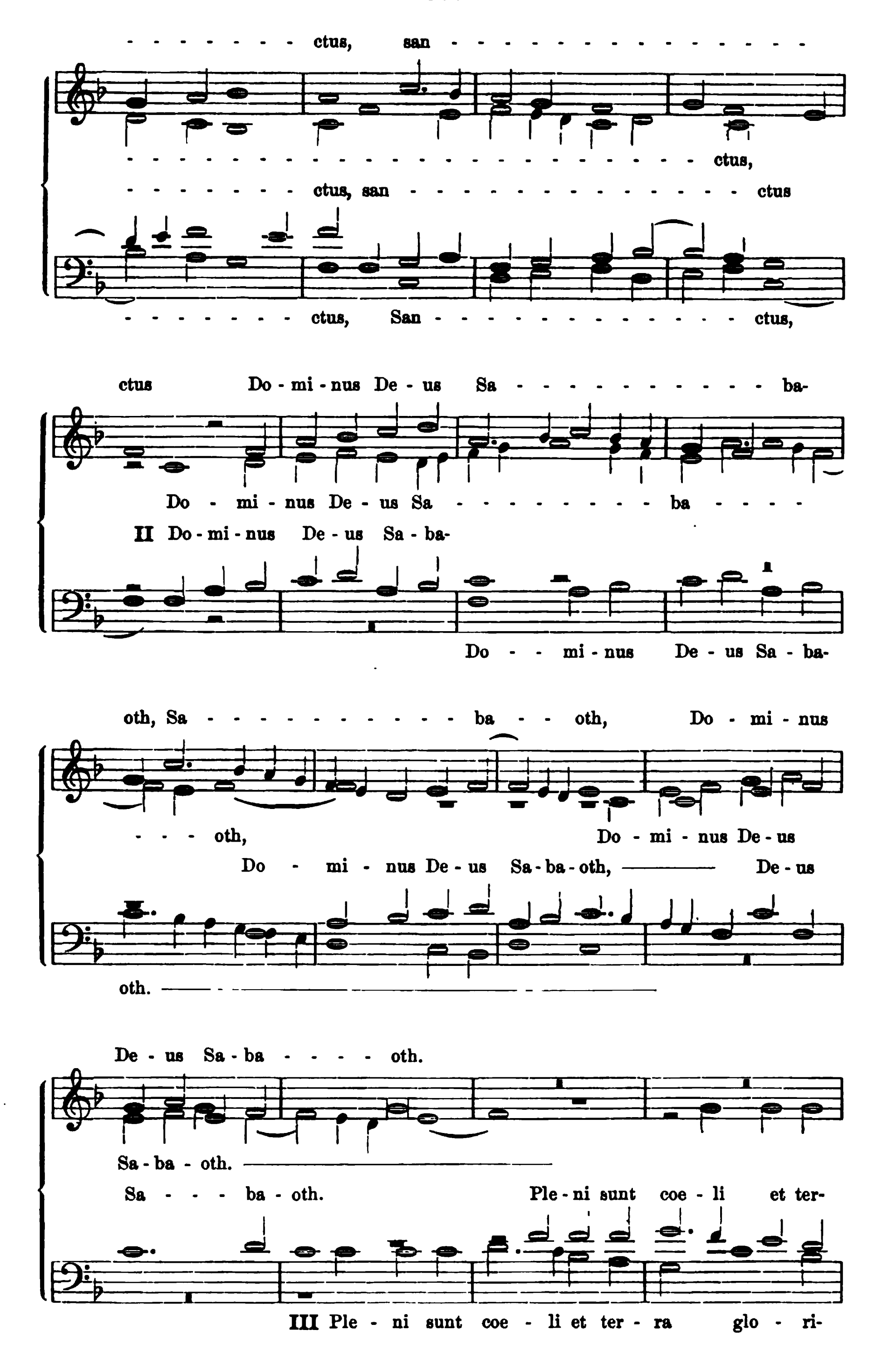
Der Hymnus ist in der jonischen Tonart, hier wie die Messe in die Oberquart versetzt, und besteht aus folgenden vier Melodien:
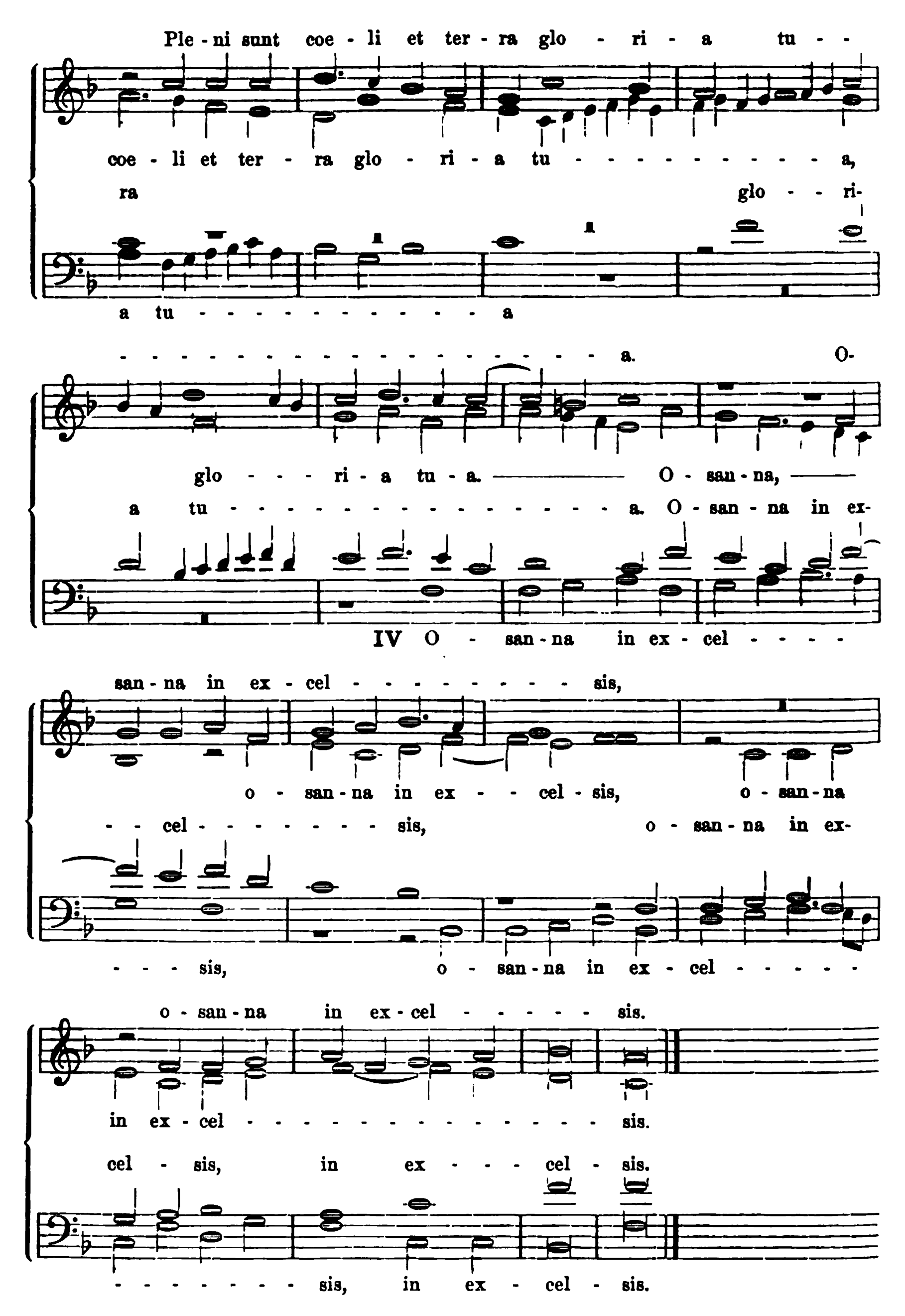




Das Sanctus der Missa „Aeterna Christi munera“ bringt diese Melodien, wie folgt:




- - - - - - - - ctus, san - - - - - - - - - - - - - - -
- ctus,
- - - - - - - - ctus, san - - - - - - - - - - - - - - - ctus
- - - - - - - - ctus, San - - - - - - - - - - - - - - - ctus,
ctus Do - mi - nus De - us Sa - - - - - - - - - - - - ba-
Do - mi - nus De - us Sa - - - - - - - - - - ba - - - -
II Do - mi - nus De - us Sa - ba-
Do - - mi - nus De - us Sa - ba-
oth, Sa - - - - - - - - - - - - ba - - oth, Do - mi - nus
- - - oth, Do - mi - nus De - us
Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth, De - us
oth.
De - us Sa - ba - - - - oth.
Sa - ba - oth.
Sa - - - ba - oth. Ple - ni sunt coe - li et ter-
III Ple - ni sunt coe - li et ter - ra glo - ri-



Dieses „Sanctus“ bringt die Melodien des Hymnus nacheinander, nemlich Sanctus über die I., Dominus Deus Sabaoth über die II., Pleni sunt coeli die III Melodie; über gloria tua erscheint ein neues Imitationsmotiv im

Basse, welches von den drei höheren Stimmen aufgenommen und durch einige Takte fortgeführt wird; dadurch wird das wirkungsvolle Auftreten des Basses mit der IV. Melodie des Hymnus vorbereitet. Dieser kurze Zwischensatz ist hier umsomehr am Platze, als die ihm folgende IV. Melodie der I. Note für Note gleich ist.

Ein Vergleich der III. Melodie des Hymnus (palmas et hymnos) mit dem III. Thema des Sanctus (Pleni sunt coeli) lässt sofort auffallend erscheinen, dass Palestrina statt der Terz **a** die Quinte **c** setzt. Der Grund mag wohl darin liegen, dass dem mit dem neuen Thema eintretenden Basse auf dem Halbschlusse, mit dem die drei andern Stimmen abtreten, ein anderor Ton als **c** nicht möglich ist, ohne die Verbindung des neuen Satzes mit dem abschliessenden zu unterbrechen. Zugleich eignet sich dieser kräftige Einsatz auf der Dominante besser zur Betonung der ersten Silbe des Wortes pleni, als wenn er in der tiefern Terz erfolgen würde.

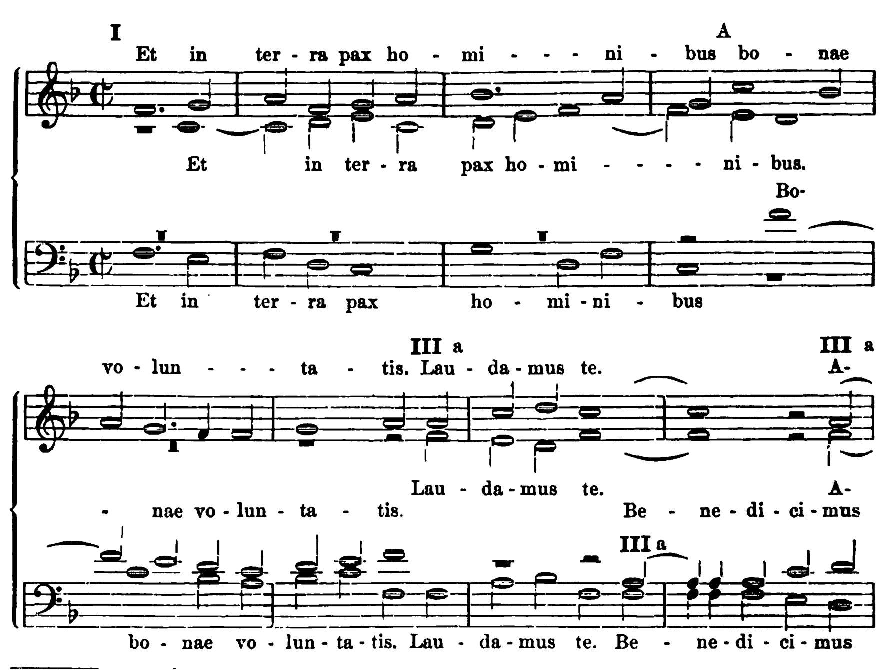
Während das I. und II. Thema fast Note für Note mit der I. und II. Choralmelodie übereinstimmen, sind von der III. Melodie die letzten fünf Noten nicht mehr in das III. Thema aufgenommen; es ist eben diese letzte Figur der Choralmelodie zu ihrer Erkennbarkeit nicht mehr nötig. Dagegen schliessen sich den Themen gewöhnlich andere Melismen an als passende Kontrapunkte, wie es in diesem Sanctus besonders bei Durchführung des I. und II. Themas der Fall ist. Diese Kontrapunkte sind im Verhältnisse zum Thema dasselbe, was die Neumen und Jubilen des Chorals zu den Melodien sind, an welche sie angereiht werden. Die Rücksicht auf die Harmonie und auf die Durchführungen der Themen lässt es nur ausnahmsweise zu, auch die Neumen der Choralmelodien ganz oder auch nur teilweise zu verwenden. Dagegen sind die an deren Stelle zu setzenden freien Kontrapunkte dem Komponisten ein vorzügliches Mittel, seine individuellen künstlerischen Zwecke zu verfolgen und gleich den Neumen des Chorales seinem innersten Fühlen anstelle der mangelnden Worte Ausdruck zu verleihen.*)

---

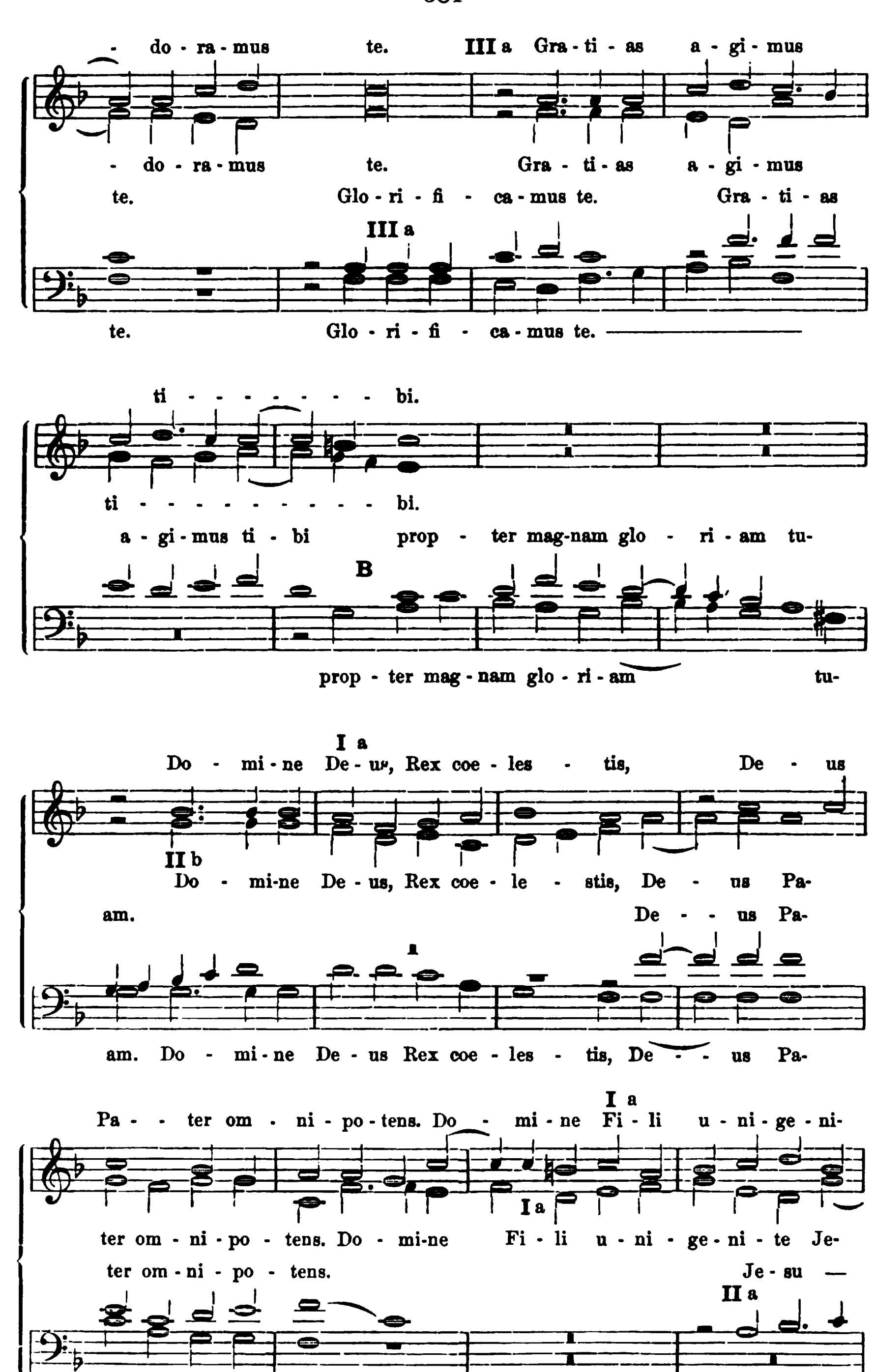
*) Was schon der hl. Augustinus (354—430) von den J u b i l a oder Neumen sagt, das gilt in gleicher, — ja in Rücksicht auf die polyphone Bearbeitung in noch gesteigerter Weise von diesen Kontrapunkten. Der hl. Kirchenlehrer „findet den inneren, tieferen Grund der J u b i l a im Bedürfnisse des religiös begeisterten Herzens. Ist das Gefühl lebhafter bewegt, so werden die Worte, mit denen es begonnen, bald mehr ein Hemmnis als eine Hülfe; das Herz findet nicht Worte genug, um auszudrücken, was es empfindet; der Sänger moduliert in Tönen weiter ohne den Behelf der Worte. Besonders die Freude liebt es, sich in solch wortlosen, reich anschwellenden Melodien zu ergehen. Als Beispiel führt der hl. Augustinus die Landleute an, welche bei der Ernte oder Weinlese ihrer Fröhlichkeit in Liedern Luft machen und, gleich als wäre ihre Freude so gross, dass keine Worte sie auszudrücken vermöchten, der Worte vergessen und in Tönen jubilieren. „Wie weit mehr, frägt dann der Heilige, ziemen unserem Gotte solche Jubellieder? Er ist unaussprechlich; kein Wort ist seiner würdig, und doch ziemt sich auch Schweigen nicht angesichts seiner erhabenen Geheimnisse; daher müssen wir jubilieren, unsere Freude, die

Mit denselben Thematen und doch wieder sehr verschieden sind auch die übrigen kürzeren Teile der Messe bearbeitet, und zwar: Kyrie eleison mit Thema I; Christe eleison mit dem II., das folgende Kyrie eleison mit dem III. Thema und einem Kontrathema; Benedictus etc. enthält das II. und III, Osanna das IV. (I.); Agnus Dei ist über das I., quitollis peccata mundi über das II., miserere nobis über das III. Thema gearbeitet. Das zweite Agnus Dei ist fünfstimmig; dem I. Thema ist ein Kontrathema beigegeben, welches im zweiten Kyrie eleison als Kontrathema zum III. Thema gesetzt war; dona nobis pacem beschliesst mit dem IV. Thema die Messe.
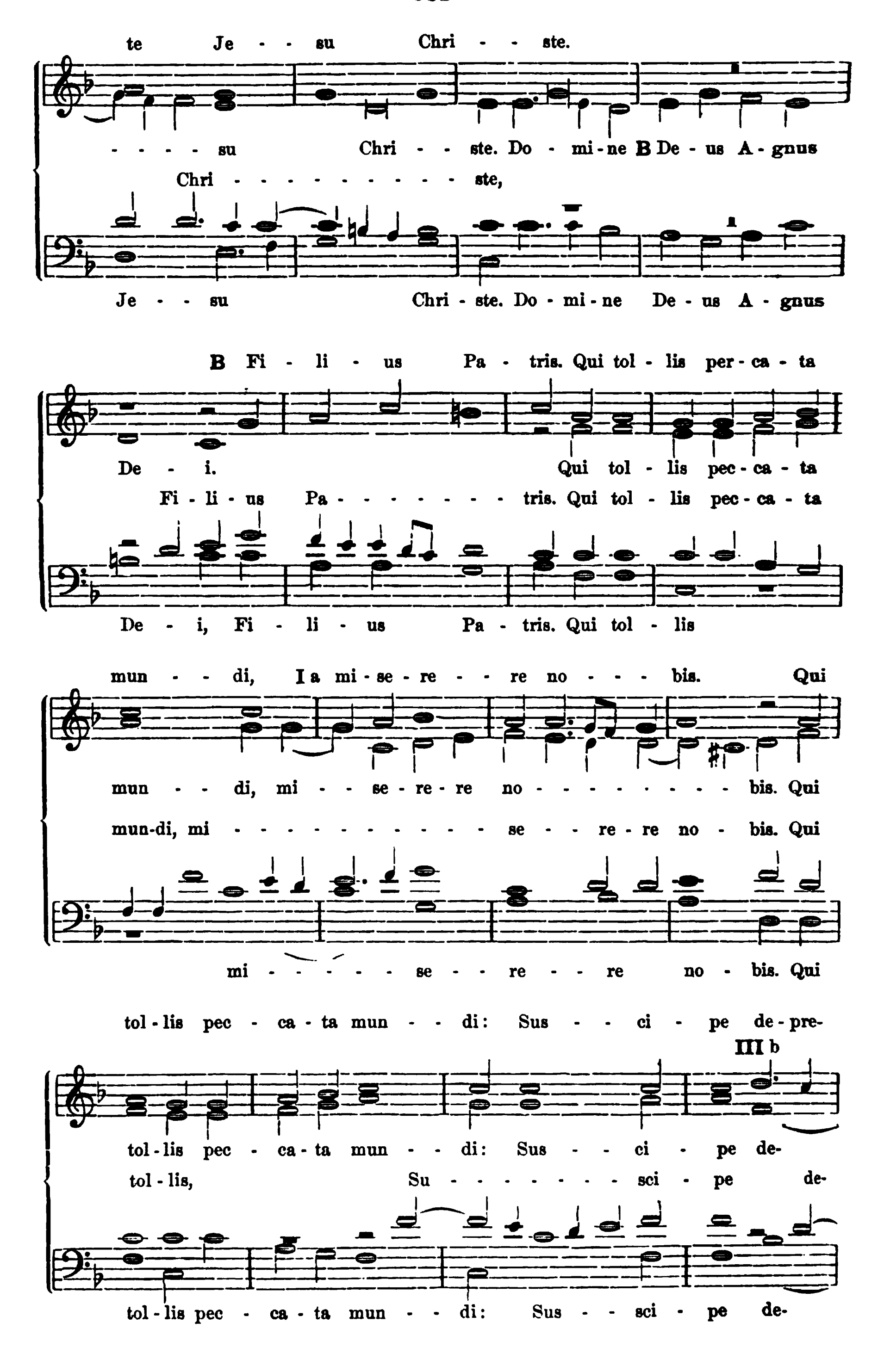
Die textreicheren Teile: Et in terra pax .... und Patrem omnipotentem .... bringen die Themate bald gleichzeitig, in welchem Falle nur eine der Stimmen das Thema hören lässt, bald in den Formen der Imitation; dann folgen Zwischensätze mit neuen, aber nicht fremdartigen Motiven; dann erscheinen wieder Motive aus den Hauptthemen; gegen den Schluss treten dann die letztern wieder bestimmter auf. Der Text lässt es wohl selten zu, die Themate in ihrer ursprünglichen Gestalt anzuführen; doch macht sich die melodische Bewegung derselben und selbst der harmonische Inhalt als den Thematen entstammend und mit ihnen übereinstimmend überall fühlbar. Das folgende Et in terra pax der genannten Messe soll diese Art der thematischen Komposition zeigen.

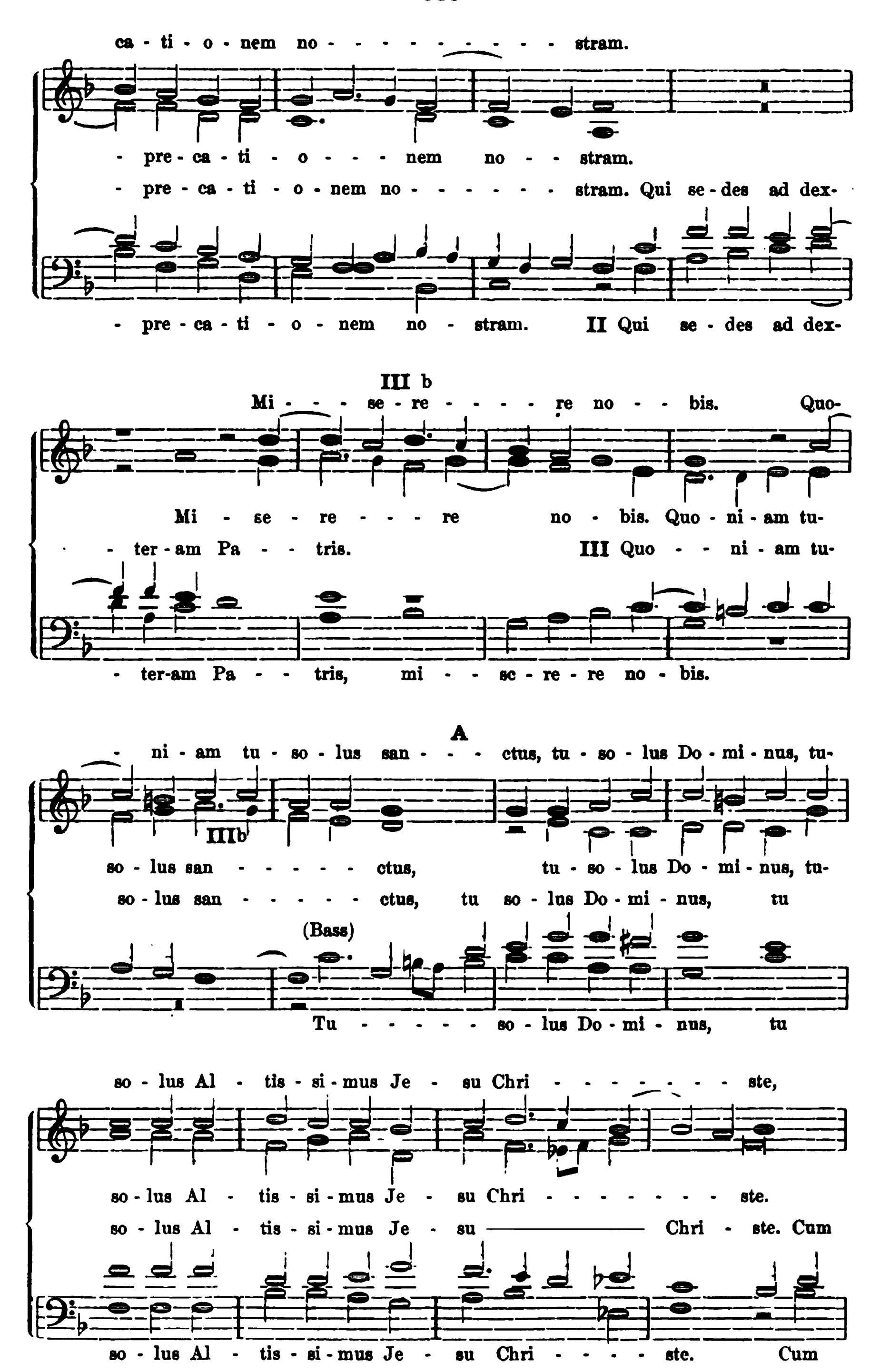


ohne Grenzen, aussingen in Jubelliedern, die den engen Rahmen des Wortes durchbrechen." Siehe DOM. JOS. POTHIÉR: der Gregorianische Choral. (Tournay, Desclée, Lefebre & Cie. 1881.)



- do - ra - mus te. III a Gra - ti - as a - gi - mus
- do - ra - mus te. Gra - ti - as a - gi - mus
te. Glo - ri - fi - ca - mus te. Gra - ti - as
III a
te. Glo - ri - fi - ca - mus te.
ti - - - - - - - - bi.
ti - - - - - - - - - - - bi.
a - gi - mus ti - bi prop - ter mag-nam glo - ri - am tu-
B
prop - ter mag - nam glo - ri - am tu-
I a
Do - mi - ne De - us, Rex coe - les - tis, De - us
II b
Do - mi-ne De - us, Rex coe - le - stis, De - us Pa-
am. De - - us Pa-
am. Do - mi - ne De - us Rex coe - les - tis, De - - us Pa-
I a
Pa - - ter om - ni - po - tens. Do - mi - ne Fi - li u - ni - ge - ni-
I a
ter om - ni - po - tens. Do - mi-ne Fi - li u - ni - ge - ni - te Je-
ter om - ni - po - tens. Je - su —
II a
ter om - ni - po - tens.


te Je - - - su Chri - - - ste.
- - - - - su Chri - - ste. Do - mi-ne B De - us A - gnus
Chri - - - - - - - - - - - - ste,
Je - - - su Chri - ste. Do - mi - ne De - us A - gnus
B Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis per-ca - ta
De - i. Qui tol - lis pec-ca - ta
Fi - li - us Pa - - - - - - - - tris. Qui tol - lis pec-ca - ta
De - i, Fi - li - us Pa - tris. Qui tol - lis
mun - - di, I a mi-se-re - - - re no - - - bis. Qui
mun - - di, mi - - - se-re-re no - - - - - - - - - - bis. Qui
mun-di, mi - - - - - - - - - - - - se - - re - re no - bis. Qui
mi - - - - - - se - - - re - - - re no - bis. Qui
tol-lis pec - ca - ta mun - - - di: Sus - - - ci - pe de-pre-
III b
tol-lis pec - ca-ta mun - - - di: Sus - - - ci - pe de-
tol - lis, Su - - - - - - - - - sci - pe de-
tol-lis pec - - ca - ta mun - - - di: Sus - - sci - pe de-



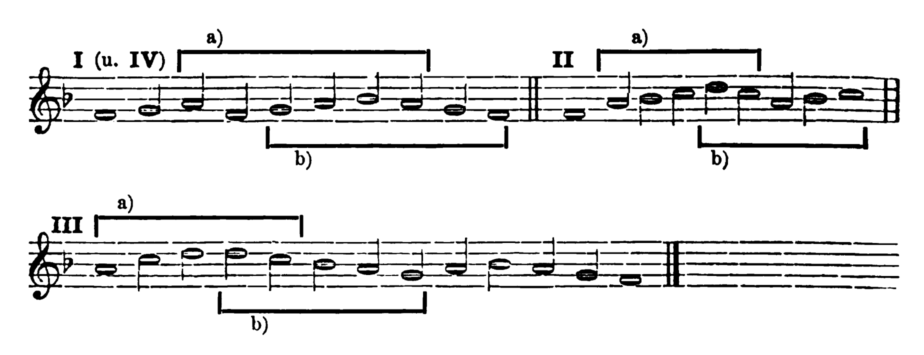
ca - ti - o - nem no - - - - - - - - - - stram.
- pre - ca - ti - o - - - - nem no - - stram.
- pre - ca - ti - o - nem no - - - - - - - stram. Qui se - des ad dex-
- pre - ca - ti - o - nem no - stram. II Qui se - des ad dex-
III b
Mi - - - se - re - - - - - re no - - bis. Quo-
Mi - se - re - - - - re no - bis. Quo - ni - am tu-
- - ter - am Pa - - - tris. III Quo - - ni - am tu-
- ter-am Pa - - tris, mi - - - se - re - re no - bis.
A
- ni - am tu - so - lus san - - - ctus, tu - so - lus Do - mi - nus, tu-
IIIb
so - lus san - - - - - ctus, tu - so - lus Do - mi - nus, tu-
so - lus san - - - - - ctus, tu so - lus Do - mi - nus, tu
(Bass)
Tu - - - - - - so - lus Do - mi - nus, tu
so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chri - - - - - - - - ste,
so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chri - - - - - - - - ste.
so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chri - ste. Cum
so - lus Al - tis - si - mus Je - su Chri - - - - ste. Cum

Cum san - cto Spi - ri - tu II a in
Cum san - cto Spi - ri - tu
san - cto Spi - ri - tu I a in glo - ri - a De - - i
san - cto Spi - ri - tu II a in glo - ri - a

glo - ri - a I a De - i Pa - - tris. A - - men, a-
II a in glo - ri - a De - i Pa - tris.
Pa - - - - tris. A - - - - men, in glo - ri - a De - i
De - i Pa - - - tris. A - - men, I b in glo - ri-

- men.
A - - - men.
Pa - - - - tris A - - - men.
a De - i Pa - tris. A - - - men.

Die in dieser Komposition verwendeten Themate und Motive, d. h. melodischen Bildungen oder Notengruppen aus den Thematen sind folgende:

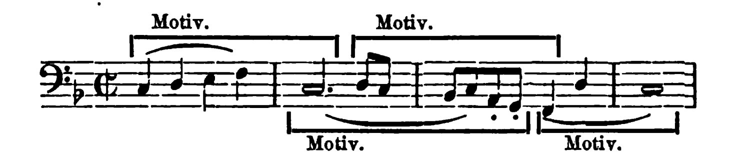


Die Themate sind also die Melodien des Hymnus: Aeterna Christi munera; die daraus benützten Teile sind durch a, b gekennzeichnet. Der Text veranlasst oft sowohl an den Thematen als an den Motiven unwesentliche Änderungen, welche ihre Erkennbarkeit nicht beeinträchtigen.

Das Motiv bei A ist dasselbe, welches im Sanctus über Gloria gebildet wurde. Das Motiv bei B, welches in PALESTRINAS Werken sehr häufig vorkommt, ist hier als Motiv II b in Gegenbewegung oder Umkehrung anzusehen. Bei C endlich erscheint ein neues Motiv, die Tonleiter eines Hexachordes in der Unterstimme, zu welcher die Oberstimme einen Contrapunkt nach der ersten Gattung setzt. Dass dieser kurze Zwischensatz nichts Fremdes bringt, geht schon aus dem Umstande hervor, dass die ersten vier Töne jenes Hexachordes die Schlusstöne der I. und III. Melodie des Hymnus sind. Die fallende Tonreihe dieses Zwischensatzes ist der sofort folgenden aufsteigenden über in gloria entgegengesetzt.

Dadurch, dass nicht nur die Themate, sondern auch Teile derselben thematisch verwendet werden, wird einerseits die Einheitlichkeit des Ganzen gewahrt, andererseits gewinnt der Komponist hinreichend Mittel, seinen Absichten bei der Komposition so vieler Textsätze verschiedenen Inhalts vollkommen gerecht zu werden.

Bemerkung. Derselbe feine Kunstsinn, welcher aus verhältnismässig kleinen und einfachen Themen grossartige und unvergängliche Werke entstehen liess, offenbart sich bei allen wahrhaft grossen Meistern. Einem JOS. HAYDN, MOZART und besonders BEETHOVEN genügten höchst einfache Melodien, um daraus ihre unübertrefflichen Instrumentalsätze hervorgehen zu lassen. Auch sie teilten ihre Themen in Motive und diese wieder in Unterabteilungen, Motivglieder genannt, um sie unter Anwendung der polyphonen Formen ihrem Zwecke dienstbar zu machen. So z. B. genügten BEETHOVEN die Motive und Motivglieder folgender vier Takte:



um damit den ersten Satz des Streichquartettes in F-dur, op. 59, No. 1 zu komponieren, der, trotzdem er 400 Takte zählt, doch das Interesse von der ersten bis zur letzten Note fesselt.

Die vielen, oft sehr kurzen Textsätze geben reichlich Gelegenheit, die verschiedenen Schlüsse und Trugfortschreitungen (S. 135 u. f.) anzuwenden, die Stimmen auf eine geschickte Weise abtreten (S. 139) und wieder wirkungsvoll oder wenigstens „nicht vergebens“ eintreten (S. 168) zu lassen, und verschiedene Kombinationen von zwei-, drei- und vierstimmigen Sätzen in den Arten des einfachen Kontrapunktes und in den Imitationsformen herzustellen. Denn die Gliederung der Textsätze muss auch in der musikalischen Kom-

position ihren Ausdruck erhalten; zugleich aber müssen mehrere Sätze zu grösseren Teilen verbunden werden, weil zu viele Abschlüsse aller Stimmen den Eindruck ebensovieler, neben einander gesetzter, loser Sätze hervorbringen würden. Daher das schöne, kunstreiche und doch so natürliche Ineinandergreifen der zwei-, drei- und mehrstimmigen Sätze in PALESTRINA's Komposition! Dem so innig verbundenen Ganzen lässt sich weder etwas hinzufügen noch hinwegnehmen.

Es liegt im Wesen der Polyphonie (S. 26), die Stimmen als Individuen aufzufassen, welche zwar selbständig und charakteristisch verschieden von einander, aber immer in gegenseitiger Übereinstimmung einen musikalischen Dialog, ein Gespräch führen *). Wenn daher diese Stimmen zugleich Texte behandeln, so kann beispielsweise eine Stimme einen Gedanken anregen, indem sie einen Satz auszusprechen beginnt; eine andere Stimme, oder deren mehrere können dieser Anregung beipflichten, indem sie, ohne den Anfang selbst mitgesprochen zu haben, an der Fortsetzung des Satzes teilnehmen. So beginnen das oben angeführte „Et in terra pax hominibus" der Sopran, Alt und Bass; der Tenor beteiligt sich erst mit dem „bonae voluntatis", indem er in das Motiv dieser Worte einstimmt und durch die Nachahmung desselben in volle Übereinstimmung mit dem Sopran und Bass tritt. Zugleich tritt der Alt ab und bereitet sich durch Pausen auf den Eintritt des nächsten Satzes vor. Das „Gratias agimus tibi" singen die drei höheren Stimmen; die Fortsetzung „propter magnam gloriam tuam" geben nur Tenor und Bass, welche durch ihre Kadenz zur unmittelbar folgenden Anrufung: Domine Deus . . ." überleiten. Es ist aber wohl zu beachten, dass nie getrennt werde, was grammatikalisch zusammengehört. Es wäre z. B. sinnlos, die Präposition „propter" von den von ihr regierten Wörtern „magnam gloriam tuam" zu trennen.

In Hinsicht auf den Ausdruck des Textinhaltes des „Gloria" der Missa „Aeterna Christi munera" wird sich niemand der Überzeugung erwehren können, der diese Komposition einer eingehenden Betrachtung würdigt, dass sie ein innig frommer Gesang ist, „mit den Affekten des Lobes, der Anbetung, des Dankes, des Glaubens, der Hoffnung, der Liebe, des Eifers für Verherrlichung Gottes und der Bitte, sowie der Sinn der Worte es will."**)

Auf dieselbe Weise, wie das „Gloria" ist auch das „Credo" unserer Messe komponiert. Durch die grössere Anzahl der Textsätze ist auch das

---

*) Es ist daher auch wesentlich notwendig, um diesen Eindruck eines Dialoges zu erhalten, dass an der Ausführung einer polyphonen Komposition wenigstens ebensoviele Individuen sich beteiligen, als dieselbe Stimmen hat. Es ist z. B. nicht möglich, die Tonsprache der klassischen Symphonie u. s. w. eines J. HAYDN, MOZART und BEETHOVEN auf einem Klaviere zum Ausdrucke zu bringen; es wäre ein gleich grosses Unrecht, über ein Streichquartett von BEETHOVEN oder über eine vierstimmige Messe von PALESTRINA nur vom Klaviere aus ein Urteil zu sprechen.

**) S. Dr. AMBERGER, Pastoraltheologie, II, 82.

öftere Verlassen der Themate durch Einflechten freier Zwischensätze motiviert, d. h. solcher Sätze, deren Motive sich aus den Melodien des Hymnus nicht augenfällig ergeben, obwohl sie wesentlich Fremdes nicht fühlen lassen.

Das chorale Credo „ist von allen Messgesängen die einfachste, psalmenartige Recitation, welche gestattet, die einzelnen, langsam vorüberziehenden Geheimnisse des hl. Glaubens anbetend zu verehren"*). So ist auch PALESTRINA's polyphones Credo einfacher, an durchgeführten Nachahmungen weniger reich, als die übrigen Gesänge, dagegen mit vielen und auch länger andauernden Stellen in der einfachsten Kompositionsart, nämlich Note gegen Note verflochten; an anderen Stellen wird der Dialog wieder lebhafter, immer aber bleibt die Komposition klar und natürlich und das Interesse bis zum Schlusse fesselnd. Wie im Symbolum der Messe kein Wort bedeutungslos ist, daher kein Wort geändert oder weggelassen werden darf, so auch ist in unserm polyphonen Credo keine Note so unbedeutend, dass sie ohne Nachteil geändert oder gestrichen werden könnte; es kann den zwei- und dreistimmigen Sätzen auch Nichts hinzugefügt werden, denn wie im Gloria, so offenbart auch hier der Wechsel in der Zahl der vortragenden Stimmen so feinfühligen Kunstsinn, dass der geringste Versuch einer Zurichtung für besondere Zwecke, etwa durch instrumentieren oder dgl. das ganze Kunstwerk zerstören würde. Auch die blosse Begleitung durch die Orgel, ja selbst durch die viel ausdrucksfähigeren Streichinstrumente würde zum mindesten der schönen Deklamation des Textes und den charakteristischen Klangwirkungen der Singstimmen hinderlich sein.

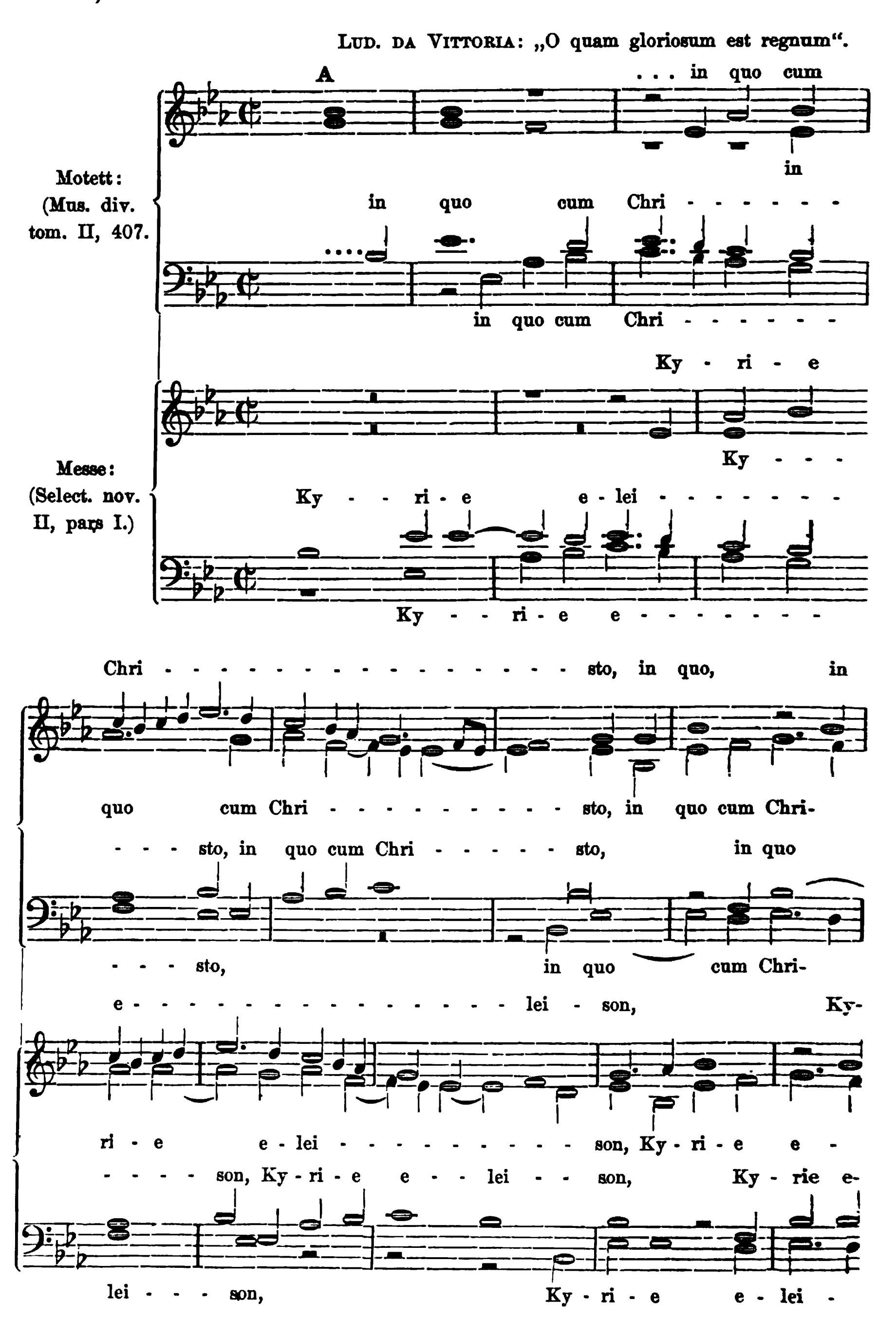
Soviel über die Missa „Aeterna Christi munera". Sie hat in ihrer ganzen Anlage das Eigentümliche, dass Tenor und Bass sich vielfach in den höchsten Lagen ihres Stimmenumfanges bewegen, während Sopran und Alt sich in den mittleren und tiefern Lagen halten; dadurch erhält die Messe ihr charakteristisches Gepräge.
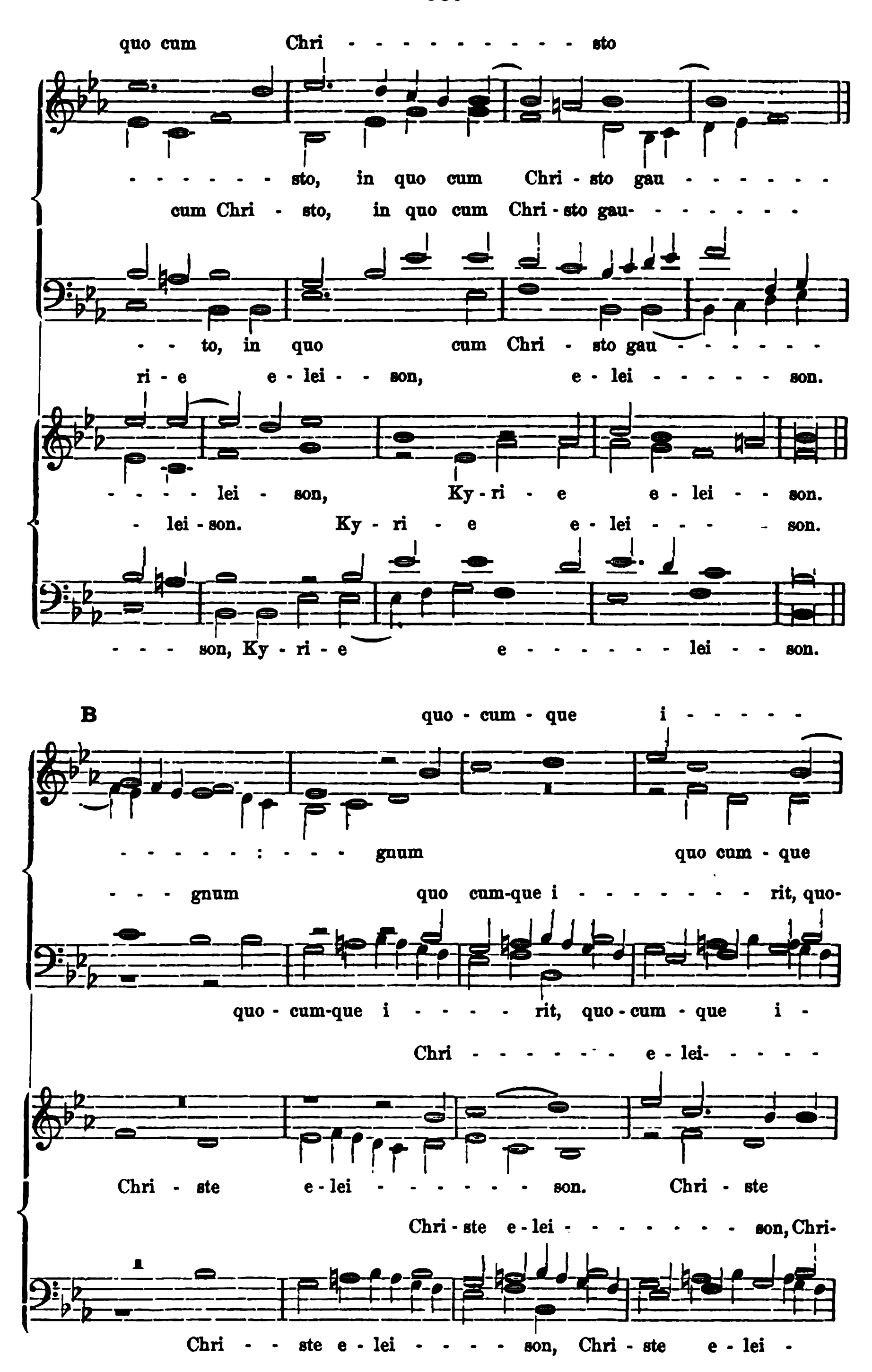
Bemerkung. Jede der Messen PALESTRINA's ist auch hinsichtlich des allgemeinen Ausdruckes ein einheitliches, bestimmt charakteristisches Kunstwerk. Man vergleiche in dieser Hinsicht die grosse Verschiedenheit der fünf vierstimmigen Messen unsers Meisters im I. Bande der Musica divina, II. Auflage, nämlich Missa „Brevis", „Iste Confessor", „Sine nomine", „Lauda Sion", „Jesu nostra redemptio".

Es wurde oben erwähnt, dass auch eine schon fertige Komposition z. B. eines Motettes den thematischen Inhalt für eine Messe bieten kann. Die Themate und Motive einer solchen Komposition, auch die Kontrapunkte und selbst ganze Stellen können ohne wesentliche, oft nur durch den Text bedingte Aenderungen für die Messkomposition sich geeignet erweisen. Eine Vergleich des Motettes: O quam gloriosum est regnum von Ludovico da Vittoria (Mus. div. tom. II pg. 407) mit der gleichnamigen Messe (Selectus nov. II) ist für diese Art der Messkomposition sehr belehrend, weswegen das Kyrie

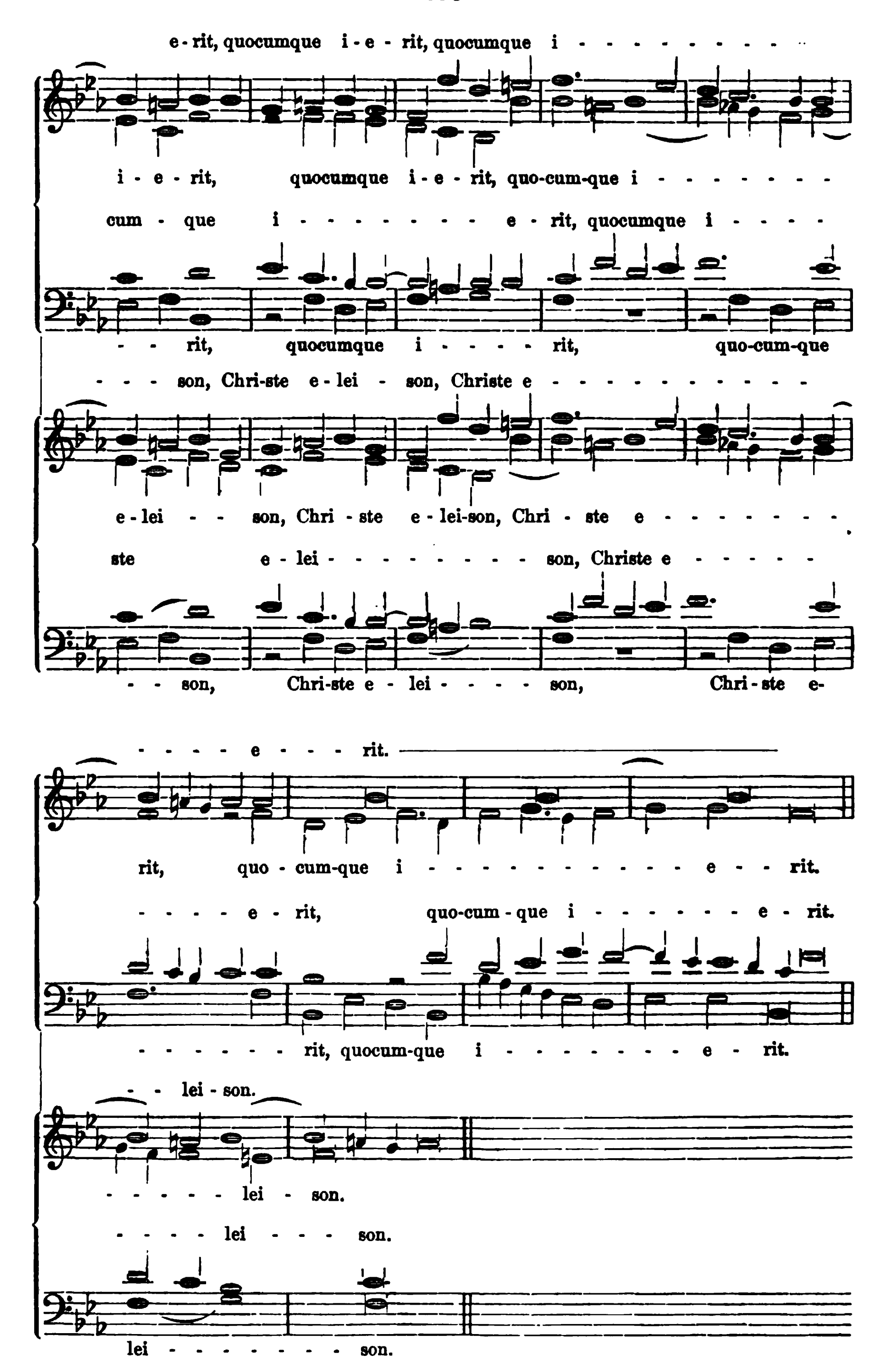
*) P. KIENLE, Choralschule.

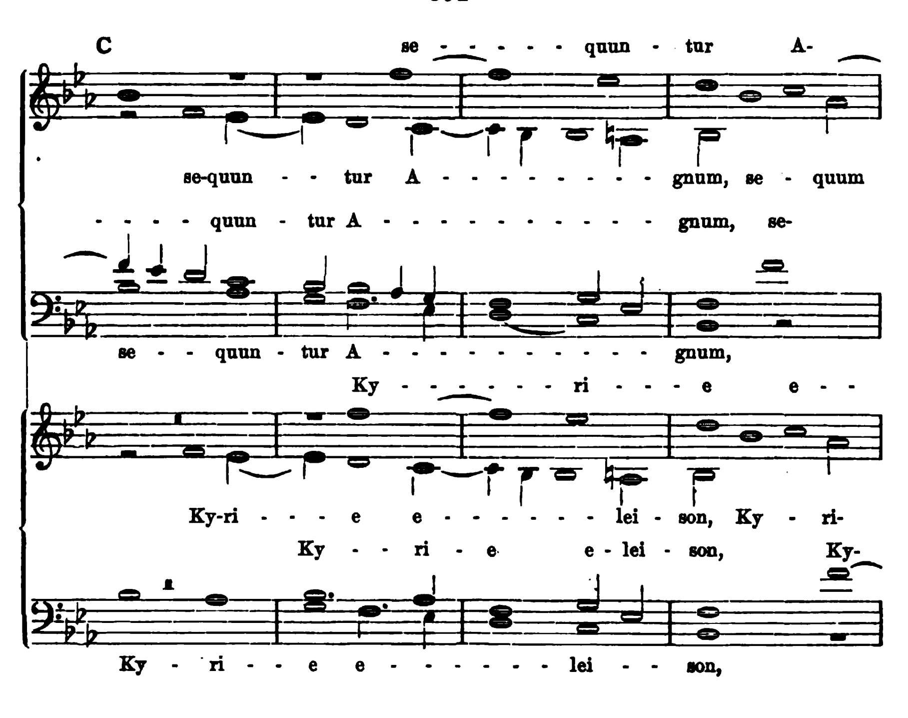
mit jenem Teile des Motettes, mit welchem es fast Note für Note übereinstimmt, hier Platz finden soll.
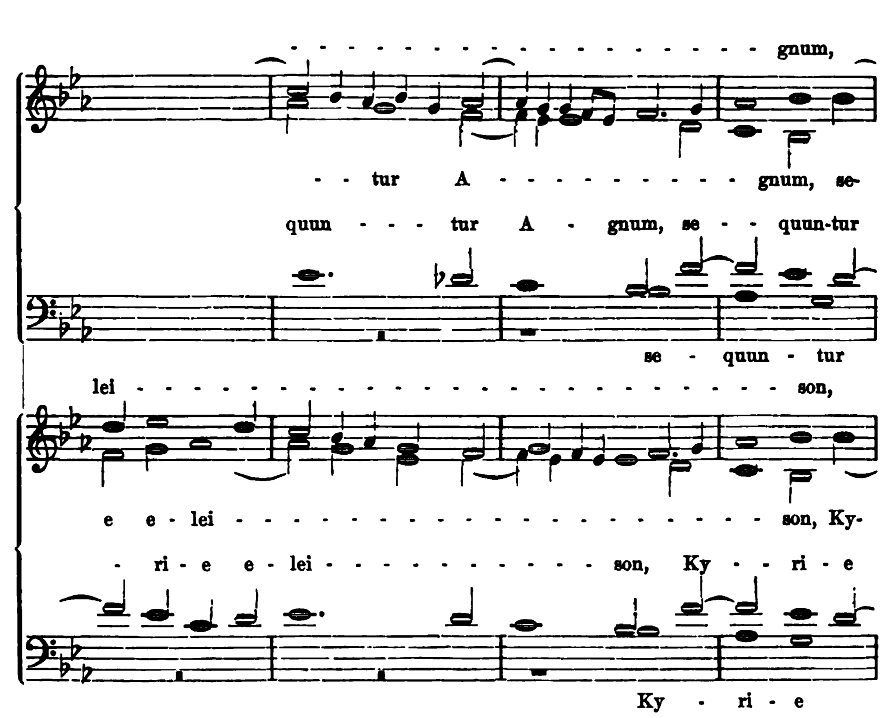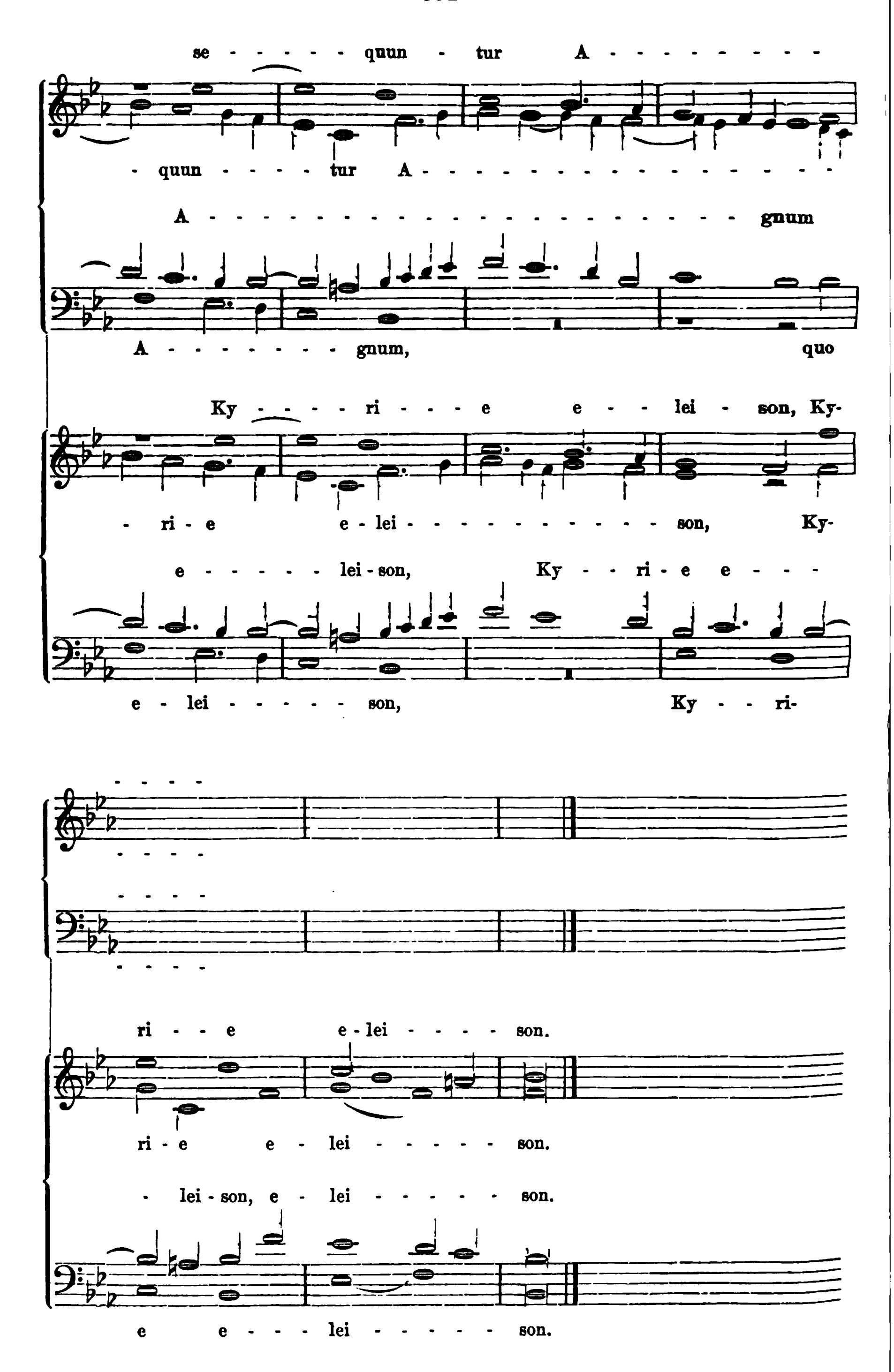




quo cum Chri - - - - - - - - - - - sto
- - - - - - - sto, in quo cum Chri - sto gau - - - - - - -
cum Chri - sto, in quo cum Chri - sto gau- - - - - - - - -
- - to, in quo cum Chri - sto gau - - - - - - -
ri - e e - lei - - son, e - lei - - - - - - son.
- - - - lei - son, Ky - ri - e e - lei - - son.
- lei - son. Ky - ri - e e - lei - - - - son.
- - - son, Ky - ri - e e - - - - - - - lei - - son.
B
quo - cum - que i - - - - -
- - - - - - - : - - - gnum quo cum - que
- - - gnum quo cum-que i - - - - - - - - rit, quo-
quo - cum-que i - - - - - rit, quo - cum - que i -
Chri - - - - - - - e - lei- - - - -
Chri - ste e - lei - - - - - - - son. Chri - ste
Chri - ste e - lei - - - - - - - - - son, Chri-
Chri - - ste e - lei - - - - - son, Chri - ste e - lei -
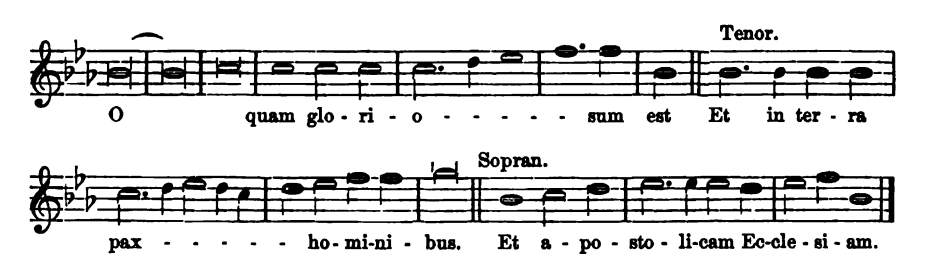

e-rit, quocumque i-e-rit, quocumque i
i-e-rit, quocumque i-e-rit, quo-cum-que i
cum-que i e-rit, quocumque i
rit, quocumque i rit, quo-cum-que
son, Chri-ste e-lei-son, Christe e
e-lei son, Chri-ste e-lei-son, Chri-ste e
ste e-lei son, Christe e
son, Chri-ste e-lei son, Chri-ste e-
e rit.
rit, quo-cum-que i e rit.
e-rit, quo-cum-que i e-rit.
rit, quocum-que i e-rit.
lei-son.
lei-son.
lei son.
lei son.


C
se - - - - - - quun - tur A-
se-quun - - tur A - - - - - - - - - - gnum, se - quum
- - - - quun - tur A - - - - - - - - - - - - - gnum, se-
se - - quun - tur A - - - - - - - - - - - - - gnum,
Ky - - - - - - - ri - - - - e e - -
Ky-ri - - - e e - - - - - - - lei - son, Ky - ri-
Ky - - ri - - e e - lei - son, Ky-
Ky - ri - - - e e - - - - - - - - lei - - son,
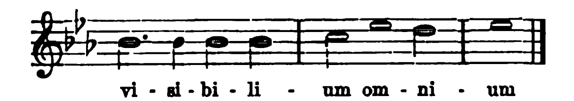

- gnum,
- - tur A - - - - - - - - - - - gnum, se-
quun - - - tur A - gnum, se - - quun-tur
se - quun - tur
lei - son,
e e - lei - son, Ky-
- ri - e e - lei - - - - - - - - - - - - - - son, Ky - - ri - e
Ky - ri - e


se - - - - - quun - tur A - - - - - - - - -
- quun - - - - tur A - - - - - - - - - - - - - - - - -
A - gnum
A - - - - - - - - gnum, quo
Ky - - - - ri - - - - e e - - - lei - son, Ky-
- ri - e e - lei - - - - - - - - - - - - - son, Ky-
e - - - - - lei - son, Ky - - ri - e e - - -
e - lei - - - - - - son, Ky - - ri-
ri - - - e e - lei - - - - - son.
ri - e e - lei - - - - - - son.
- lei - son, e - lei - - - - - - son.
e e - - - lei - - - - - - son.

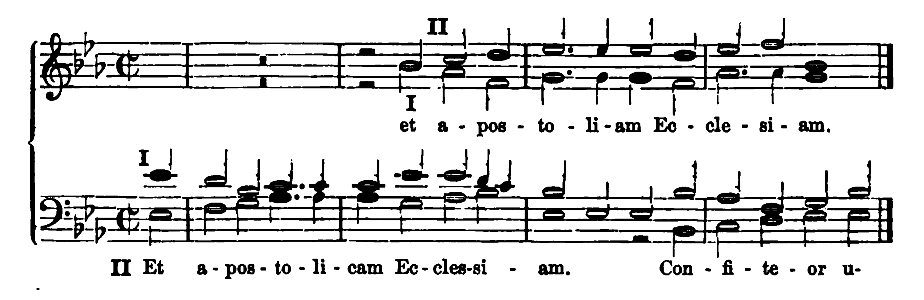
Hier ist also die Komposition des Kyrie, Christe eleison fast Note für Note dem Motette entnommen, dessen Namen die Messe führt. Auch in den andern Teilen des Messformulars erscheinen dieselben Stellen mehr oder minder genau, z. B. die Motive von **A** über Qui tollis im Gloria und Agnus Dei; in gloria Dei Patris; Et vitam venturi saeculi; die Motive von **B** über Glorificamus te, Domine deus, Agnus Dei, Filius Patris; et invisibilium; non erit finis; gloria tua. Osanna; die Motive von C über Adoramus te, (Bass, Miserere nobis (im Gloria); — tu solus sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus. — Qui propter nos homines, et propter nostram salutem, descendit de coelis. Miserere nobis (im Agnus Dei.) Ausserdem begegnet man auch Motiven in der Messe, welche wenigstens inhaltlich mit Motiven des Motettes übereinstimmen, z. B.:



Auch das folgende uns schon von PALESTRINA's Komposition her bekannte Motiv gehört hieher:



welches samt seiner Umkehrung öfters vorkommt, teils als selbständiges Imitationsmotiv, teils als Kontrapunkt, als welcher es mit dem eben angeführten Thema über: „O quam gloriosum" auch doppelt in der Oktave auftritt:



Auf die Frage, wie sich denn die einem Motette entnommenen Stellen und Motive zum Ausdruck des Messtextes verhalten, ist vor allem zu ant-

worten, dass sowohl Motette als Messkomposition der Anbetung und Verherrlichung Gottes zu dienen bestimmt sind. In Bezug auf VITTORIA's Messe: O quam gloriosum est sei noch darauf hingewiesen, dass er nur jene Stellen und Motive aus dem Motette auswählt, welche und wie sie ihm zum Ausdrucke seiner innersten Empfindungen bei Betrachtung des Messtextes geeignet erscheinen. So liess er die Stelle über amicti stolis albis unberücksichtigt; das Motiv über gaudent omnes sancti findet im Anschlusse an A, zu welcher Stelle es auch im Motette gehört, nur für das Amen des Gloria und Credo eine kurze Verwendung. Jene Stellen aber, welche aus dem Motette ohne wesentliche Aenderung in die Messe herübergenommen sind, erhalten ihren Ausdruck durch den auf richtigem Erfassen und Betrachten des Textes beruhenden Vortrag. So lässt sich in dem oben angeführten Christe eleison B die intensive Steigerung des Bittgebetes nicht verkennen; ähnlich dieselbe Stelle bei Domine Deus, ... Filius Patris, während der Schluss dieser Stelle über (cujus regni) non erit finis ganz passend einen Theil des Credo abschliesst, und die freie Verwendung des Thema's dieser nämlichen Stelle über gloria tua, Osanna, zum Ausdrucke hoher Freudigkeit geeignet erscheint. — Das Kyrie eleison C wird durch die sich drängenden Synkopierungen zu einem recht eifervollen Flehen um Erbarmen; so wie diese Stelle im Motette sich befindet, genügte sie dem Komponisten nicht ganz zu seinem Zwecke, weshalb er den ersten der zartinnigen dreistimmigen Sätze um einen Takt verlängert; dieselbe Stelle kehrt zum Schlusse der Messe über miserere nobis, dona nobis pacem wieder; sie dient aber auch dem Ausdrucke des tu solus Sanctus, tu solus Dominus, tu solus Altissimus, wohl wieder mit dem Grundgedanken unserer Erbarmungsbedürftigkeit, also als Fortsetzung des vorhergehenden zweistimmigen Miserere nobis mit dem gleichen Motive. Als Ausdruck derselben Disposition wiederholt sich dieselbe Stelle, mit wenigern, aber bezeichnenden Aenderungen über: Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de coelis.

Eine der grossartigsten Messen, welche eine andere Komposition zur Grundlage haben, ist die sechsstimmige Missa „Dum complerentur“ von PALESTRINA, (Gesamtausgabe Bd. XVII, und Mus. div. Sel. nov.). Wie VITTORIA's Messe, so nimmt auch diese oft ganze Stellen aus dem sechsstimmigen Pfingstmotette „Dum complerentur“ und dem zweiten Teile desselben „Dum ergo essent“ (Gesamtausgabe Bd. I . . .), wobei die dreistimmigen Stellen des Motettes gewöhnlich durch eine vierte Stimme vermehrt werden; dann wieder bildet eine einfache Melodie aus dem Motette einen Cantus firmus, der von neuen Kontrapunkten umwoben wird, z. B. Kyrie Takt 9, II. Tenor, Takt 15, I. Tenor, Takt 18, I. Alt; endlich werden die einzelnen Motive des Motettes, besonders jene über Alleluja, für die Komposition einzelner Teile der Messtexte in mannigfaltigster, unübertrefflicher Weise benützt. „Das herrliche Motett: Dum complerentur dies Pentecostes, sowie gegen-

wärtige Messe, welche über jenes gearbeitet worden, sind begeisterte Ergüsse verklärter Schönheit und Erhabenheit, zu welcher nur der unerschöpfliche Genius eines PALESTRINA sich aufzuschwingen vermochte." PROSKE's Vorbemerkung zu dieser Messe.

Schliesslich sei noch erwähnt, dass die Themate auch oft dem weltlichen Liede, dem Volksliede entnommen wurden. Richtig bemerkt DR. JAKOB (die Kunst im Dienste der Kirche, pg. 396): „Jene profanen Lieder standen eben zum kirchlichen Melodienbau nicht im Kontraste; sie waren vielmehr nach denselben Gesetzen gebildet, und in denselben Tonarten, und zudem meist nur Lieder in einer fremden Sprache. Die ganze Verarbeitung der aus ihnen genommenen Themate konnte daher die nämliche, wie die eines Themas aus dem liturgischen Gesange sein. Der kirchliche Charakter des Werkes selbst war durch die Unterlegung eines solchen Liedthemas, und in solcher kontrapunktischer Umschaffung noch nicht alteriert." — Uebrigens stellte die von Papst Pius IV. im Jahre 1564 eingesetzte Kommission fest, dass der Gebrauch profaner Themate auszuschliessen sei.

Namen- und Sachregister.

Seite

Ab- und Auftreten . . . 193, 241, 350
Absatz . . . . 359 u. f.
A capella 11
Accent 12
Aeolisch . . . . 13 u. f.
Agnus Dei 375
Aichinger, Gregor 272
Albrechtsberger 29
Alla breve-Takt 19
Alt, Altschlüssel 8
Amberger, Dr. 147, 374, 386
Ambros . . 6, 19, 30, 66, 147, 228, 361
Anerio, Giov. Fr. 186
Antiphon 359, 367
Antwort 153
aperto (Canone) 320
Aron 66
arsis 19, 36, 42
Asola, Joh. Matth. 25
Atmung 60, 368
Auflösung der Dissonanz 50
Aufschlag 11, 19
Augustinus 379
Austerzen 177
Authentische Tonarten 12

B durum, molle 7, 15
b quadratum, rotundum 7
Bach 248, 255, 284, 317
Bariton, Baritonschlüssel 8
Bass, Basschlüssel 8
Battuta 11, 29
Beantwortung . . . . 240 u. f.
Beethoven 45, 385, 386
Bellermann 4, 6, 16, 203
Benedictus 338, 374

Seite

Betonung 19
Bewegung 27
Brevis 11
Bussler, Ludwig 150

Cambiata 44
cancrizans (Canon) 324, 335
Canon ad Unisonum Quadruplex . . 345
Canon simplex per motum rectum, contrarium 323; per augmentationem 323; — per diminutionem . . . 324
Canone chiuso, aperto 320 — enigmatico 325
Cantus firmus . . . . . 17, 26 u. f.
Chansons 66
Chiavette 10
Chiavi trasportati 9
chiuso (Canone) 320
Choral 12
Choraltonarten 12
Christe eleison 374
claves signatae 8
Comes 241
Consequente 241
Contrapunctum 26
Contrapunctum floridum 58
Contraria contrariis curantur . . . 335
Credo 374

Dezime 27, 29, 33, 161, 275, 297 u. f.
Dezimenbegleitung . 279, 282, 299, 301
diapason 318
diapente 318, 325
diatesseron 318, 338
diatomisch 6
Dissonanz . . . . . 26, 36, 42 u. f.

Seite
Dominante 13, 161, 242 u. f. 359 u. f.
Doppelfuge . . 240, 282, 287, 294, 297
Doppelkanon 336
— in Gegenbewegung 340
Dorisch . . . . 13 u. f.
Dreiklang, verminderter 67, 72
Duodezime . . . . . 275, 300 u. f.
Duplex longa 11
Durchführung 241
Dux 241

Engführung 166, 241, 248
Einklang . . . . 6, 27 u. f.
Einsatz 168, 255, 261
Eintönigkeit 45
Eintritt 139
enigmatico (Canone) 325

Fa . . . . 7, 241 u. f.
Falsibordoni . . . . 359 u. f.
Fermatezeichen 322
Finale 359
Fortschreiten der nicht gebundenen Stimme . . . . 92 u. f.
Fortschreitungen . . . . 36 u. f.
Fuga, Fuge 240, 322
Führer 241, 245
Fusa 11
Fux, Joseph . . 3, 5, 18, 29, 149, 240

Gabrieli, Andreas . . 20, 223, 230, 231
Ganzschluss 135, 359, 360, 363
Gefährte 241, 245
Gegenbewegung 27, 163, 177, 246, 279, 298
Gegensatz 154, 245
Gegenthema . . . . 275 u. f.
Generalpause 147
Ghiselin Dankerts 6
Gloria 374
Graun, Carl H. 248, 283
Grossi, P. Ludovico da Viadana 362 u. f.
Guida 241

Haberl, Dr. Fr. H. 7, 26, 249, 325, 359 361, 362
Haendel 248
Halbschluss 136, 363, 364
Haller, M. . . . . 52 u. f.
Hasler, Leo 164, 281

Seite
Haydn, Jos. 248, 288, 385, 386
Hemiolie 148
Hexachord . . . . 7, 241 u. f.
homophon 26
Hymnus 147, 373, 374
hyperaeolisch 13
hypo-aeolisch, -dorisch, -jonisch, -lydisch, -mixolydisch, -phrygisch 13, 14

Imitation . . . . 153 u. f.
Imitationsthema . . . . . 154 u. f.
Initium 359
Intervalle . . . . 6, 14 u. f.
Individualität 203

Jakob, Georg, Dr. 4, 375, 395
Jonisch . . . . 13, 14 u. f.
Jubila 379

Kade, Otto 208
Kadenz . 16, 30, 32, 66 u. f. 359 u. f.
Kanon 318; — unendlich . . . 319
— geschlossen, offen 320
— in der Vergrösserung . . . 323
— in der Verkleinerung . . . 324
— krebsgängig 324, 335
— der mehrfache 344
Kienle, P. Ambrosius 13, 15, 249, 359 374, 387
Kirchentonarten 12
Klangfarbe 9
Komma, syntonisches 6
Konsonanzen . . . . 26 u. f.
Kontrapunkt 32
„ doppelter 275
„ „ in der Oktave . 276
„ „ in der Dezime . 297
„ „ in der Duodezime 300
Kontrathema . . . . . 275, 282 u. f.
Kyrie eleison 374

La . . . . 7, 241 u. f.
Lasso, Orlando di 21, 52, 88, 158, 160, 212, 216—218, 220, 236—239, 307, 321
Lamentation 141
Leitton . . . . 16, 30, 32, 65 u. f.
Liniensystem 8
Litanei 365
Lobgesang, englischer 374

Seite

longa 11
Luyton, Carolus 180
lydisch 13, 14 u. f.

Marenzio 189, 309
Marx 50, 150, 246, 297, 317
Mediante, Mediatio 359
Melodie 14 u. f.
Messe 374 u. f.
mehrchörige Komposition 350
Mezzosopranschlüssel 8
mi 7, 241 u. f.
minima 11
Missa 374
Mizler, Lorenz 58, 149
Mixolydisch 13, 14, 30 u. f.
Monotonia 45
Motett 366 u. f.
Motiv 202, 367, 385
Motivglieder 385
Motus contrarius, obliquus, rectus 27
Morales 155
Mozart 248, 255, 317

Nachahmung 153 u. f.
Nachahmungsformen 151
Nachahmung, vergrössert, verkleinert 165
„ des Fugenthemas 240 u. f.
„ „ „ verkürzt, vergrössert 242 u. f.
Nachahmung in Gegenbewegung 163, 246
Nachsatz 282
Nanino 325, 341
Nebennote 36, 59
Niederschlag 11, 19
None 27, 51, 86, 161
Nonenbindung 51, 52, 298
Notation 8
Noten 10

Oberstimme 32
Octave 6, 14 u. f.
— doppelt in der Oktave 275 u. f.
Oktavenfortschreitung 28
Oktavengattungen 12, 359
Offertorium 366, 367
Orgel 28
Orgelmixtur 28
Orgelpunkt 88, 246, 294

Seite

Palestrina, Pierluigi da 20, 21, 22, **26**, 60, 136, 137, 138, 140, 141, 149, 155—157, 159, 163, 165—167, 174, 190, **194**, 197, 201, 206, 207, 211, 222, **225—229**, 232, 234—236, 268—271, 278—280, **307**, 313, 322, 327—335, 336—339, 352, **376** u. f.
Pange lingua 147
Partituranlage 9
Pausen **11**, 368
Periode 216
Phrygisch **13**, **14**, **31** u. f.
Plagale Tonarten 13
Plagialschluss **136**, 360
Polyphonie **26**, 203
Prime 6
Proposta **153**, **318**, 324
Proske **26**, 327, **362**, 395
Psalmodie 359
Psalmengesang, Psalmtöne 365
Punctum 26

Quadrupelfuge 316
Quarte **6** u. f.
Quartsextakkord 65
Querstand 30
Quido von Arezzo 7
Quidonische Silben 241
Quinte **6** u. f.
Quintenfortschreitung 28

Raetselcanon 325
Re **7**, **241** u. f.
real 162, 197, **240**, 242
Repercussion 241
Resolutio **327**, 328
Rhythmus 14
Rinaldo de Mell 365
Risposta **153**, 324

Sanctus 374
Scarlatti, Alessandro 317
Schlüsse 135
Schlüssel 8
Schlüsselordnung 10
Schlüsselwechsel 10
Schlussbildungen **65** u. f.
Schlussharmonie 67
Schlusskadenz **65**, 104
Seitenbewegung 27, 177, 279, 298

Seite

Sekunde . . . . 6 u. f.
Sekundenbindung 51, 52
semibrevis 11
semiminima 11
semitonium modi 30
Senfl, Ludwig 208
Septime . . . . 6 u. f.
Sexte . . . . 6 u. f.
Sextakkord 68
Sextakkordfolgen 28
Sextenparallelen 33
Seyfried, Ritter von 45
si . . . . 7, 241 u. f.
Soggetto 241
sol . . . . 7, 241 u. f.
Solmisationssilben 7
Sopran 8
Sopranschlüssel 8
Soriano Francesco 25, 163, 178, 187, 200, 221
Spiritus asper 60
Stimmenumfang 9, 368
Stimmgattung 8
Stockhausen 60
Subdiapente 327
Subjectum 241
Subsemitonium 30, 31
Synkope 12, 49, 85, 121
Synkopierung . . . . 19 u. f.

Takt, Taktschlag 11
Taktverrückung 167, 246
Taktzeiten 11, 12
Tempo 11
Tenor, Tenorschlüssel 8
Terz . . . . 6 u. f.
Terzenparallelen . . 33, 177, 299 u. f.
Tetrachord 6
Textunterlage 139, 141, 361
Thema . . . . 153 u. f.
Themamotiv 202
thesis . . . . 19, 36, 42 u. f.

Seite

Tinctoris 66
tonal 162, 197, 240, 242
Tonalität 16
Tonarten 12
Tonfall, Tonfolge 14
Tonica . . . . 12 u. f.
Tonleiter 6
Transposition 10
Tripelfuge 240, 316
Trinitas in unitate 322, 332
Tritonus 14, 27, 29
Trugfortschreitung . . . 137, 373, 385
Trugschluss 137, 255
Tube 367

Umkehrung, Umkehrungsformen 275 u. f.
Undezime 27, 275
unisono, unisonum 318
Unterstimmen 32
ut . . . . 7, 241 u. f.

Vecchi, Orazio 306
Vecchi, Orfeo 360
Verbindungslinie 11
Vordopplung 64, 65, 104
Vergrösserung 165, 243, 246
Verkleinerung 165, 246
Verkürzung 243, 246
Verlängerung 246
Vierklang 121
Viertelnoten 20
Vittoria, Ludovico da 21, 24, 177, 180, 182, 280, 314, 340, 344—349, 387 u. f.
Vordersatz 153, 282
Verzögerung 50

Wechselnote 44
Wiederschlag 241

Zarlino 11, 30, 340
Zwischensätze 246

Michael Haller's Werke

aus dem Verlage

von **Alfred Coppenrath** (H. Pawelek) in Regensburg.

Op. 10. **Litaniae ss. nominis Jesu, ad IV voces inaequales cum Organo. Editio secunda.** (V.-K. Nr. 307). Partitur M. 1.20, Stimmen à 20 Pf.

Op. 10b. **Litaniae ss. nominis Jesu. Ad duas voces aequales organo** comitante. (V.-K. Nr. 972). Partitur 70 Pf., Stimmen à 20 Pf.

Op. 11. **Litaniae lauretanae b. Mariae virginis. Ad IV voces inaequales** composita. **Editio tertia correcta et aucta.** (V.-K. Nr. 310). Partitur M. 1.20, Stimmen à 20 Pf.

Op. 11b. **Litaniae lauretanae b. M. virginis. Ad duas voces aequales organo** comitante compositae. (V.-K. Nr. 973). Partitur 60 Pfg., Stimmen à 15 Pfg.

Op. 12. **Litaniae lauretanae b. Mariae virginis, ad IV voces aequales** compositae. **Editio secunda.** (V.-K. Nr. 308). Partitur M. 1.20, Stimmen à 20 Pf.

Op. 13. **Missa sexta ad III voces pares organo comitante. Editio quarte.** (V.-K. Nr. 398). Partitur M. 1.—, Stimmen à 20 Pf., **Orgelstimme zur Aufführung mit Männerstimmen 50 Pf.**

Op. 13b. **Missa sexta. Ad voces IV inaequales organo comitante.** Partitur M. 1.—, Stimmen à 20 Pf.

9stimmige Blechbegleitung zur „Missa sexta" ad III voces pares organo comitante. M. 1.50.

Op. 31. **Missa tertia decima, in honorem St. Ursulae V. et M. ad IV. voces** inequales composita. (V.-K. Nr. 970). Partitur M. 1.40. Stimmen à 20 Pf.

Op. 36. **Die harmonische Modulation der Kirchentonarten. 321 modulierende** Vor- und Zwischenspiele in den Kirchentonarten und ihren gewöhnlichen Transpositionen für die Orgel. Nebst einer Einleitung. (V.-K. Nr. 1115). Zweite verbesserte Auflage. M. 2.50.

Op. 37. **Harmoniae selectae de Resurrectione Domini. (Liturgische Gesänge** für die Osterfeier) IV vocum. (V.-K. Nr. 1121). Partitur M. 1.20, Singstimmen à 20 Pf.

Op. 38. **Harmoniae selectae de Passione Domini IV, V, et VIII vocum.** (Sechs lateinische Gesänge mit liturgischen Texten für die heil. Charwoche.) (V.-K. Nr. 1122). Partitur 60 Pf., Singstimmen à 15 Pf.

Op. 39. **XI Motetta quator vocum aequalium. (Elf Motetten für vier**stimmigen Männerchor.) (V.-K. Nr. 1123). Partitur M. 1.20, Stimmen à 20 Pf.

Op. 40. **Adoremus! Cantiones Eucharisticae IV, V et VIII vocum aequalium.** Gesänge zum allerh. Altarssakramente für 4, 5 und 8stimmigen Männerchor. (V.-K. Nr. 1124). Partitur M. 1.20, Stimmen à 25 Pf.

Op. 41. **Missa quarta decima. Ad IV voces inaequales. (Vierzehnte Messe** für 4stimmigen gemischten Chor.) (V.-K. Nr. 1275). Part. M. 1.20, Stimmen à 20 Pf.

Op. 42. **Te Deum laudamus. Für 3 gleiche Stimmen (Cant I/II und Alt)** mit Orgelbegleitung und 2 Pange lingua zu 2 und 3 Stimmen. (V.-K. Nr. 1290). Partitur M. 1.20. Stimmen à 15 Pf.

Op. 43. **Cantiones Ecclesiasticae ad voces aequales Fasc. I. (Kirchliche** Gesänge für Sopran und Altstimmen.) Heft I. (V.-K. Nr. 1283). Partitur M. 1.20, Stimmen à 20 Pf.

Inhalt: Nr. 1. „Ecce cacerdos magnus" trium vocum cum organo. — Nr. 2 „Veni sponsa Christi" III vocum cum organo. — Nr. 3. „Qui confidunt in Domino" III vocum cum organo. — Nr. 4 „Domine non sum dignus". IV vocum aequalium. — Nr. 5. „Adoremus te" IV vocum aequalium. — Nr. 6. O salutaris hostia II vocum cum organo. — Nr. 7. Adjuva nos II vocum cum organo.

Op. 45. **Gesänge zu den Processionen am Feste Mariä Lichtmess und am** Palmsonntage und zur Kerzen- und Palmenweihe. Für gemischten Chor. — Unter der Presse. —

Op. 47. Nr. 1. **Lied zum heiligen Aloysius für Sopran I/II und Alt.** — 40 Pf.

Druck der Königl. Universitätsdruckerei von H. Stürtz in Würzburg.







